كلمة الفنون

تناول أكثر من مقال، في الفترة الأخيرة، في منشورات عربية عديدة، جدوى وجود الإصدارات الثقافية والفنية العربية ومستقبلها، انطلاقا من طبيعة عصر المعلومات الذي نحيا، وأثر شبكة الإنترنت والكمبيوتر الشخصي، وانتشار القنوات الفضائية، ليس في المدن فحسب بل في القرى القصية، حيث اتسع حضورها بصفتها المشترك الأكثر حضورا في المجتمعات العربية حاليا.

إن ما يدور اليوم من نقاش حول جدوى استمرار المجلات الفنية، وربما الكتاب، في حضور الكتاب الإلكتروني، يشبه إلى حد ما ذاك النقاش الذي دار حين ظهر التلفزيون، فقيل إنه سيلغي الراديو، وظهرت موجة أفلام الفيديو، فقيل اهتزت سوق السينما. لكن، يبدو لنا أن لكل فن أهله ورواده وعشاقه وخصوصيته، وأن هذا سيبقى، فالتعددية سنة الحياة.

ربما كانت تجربة دولة الكويت مع الإصدارات الثقافية والفنية ذات طابع خاص، فهي منذ صدور (مجلة العربي) في أواخر العام ١٩٥٨، توجهت بإصداراتها الثقافية والفنية إلى قاعدة الجمهور العربي العريض، حيثما كان. وبمرور السنوات وتراكم الخبرات، وزيادة الإصدارات الكويتية العربية وتنوعها وانتشارها، ظل يسعدنا دائما أن نرى القارئ العربي متلهفا ومواظبا على اقتناء الإصدار، وحريصا على متابعة تطوره وتبدله وجدة مواضيعه. وهذا وحده كان وراء زيادة عدد المطبوعات وتنوعها، وإعادة طباعة بعض أعداد سلسلة (عالم المعرفة) نزولا على رغبة القراء.

إن انتشار شبكة الإنترنت، والمواقع الإلكترونية العديدة، وتوسع استخدام البريد الإلكتروني، والكمبيوتر الشخصي، والقنوات الفضائية، وكذلك موجة أغاني الفيديو كليب، لا يتعارض مع وجود إصدارات ثقافية وفنية رصينة، تصدر عن هيئات ومؤسسات رسمية وأهلية، تؤمن إيمانا لا يتزعزع بقيمة الثقافة الجادة والفنون الراقية ودورها في المشاركة الإنسانية الأهم، وتشكيل شخصية الإنسان المعاصر ووعيه، وتقديم فائدة ومتعة فنية متميزة له.

ومن زاوية أخرى، نرى أن الوقوف الحق خلف الإصدارات العربية الثقافية والفنية، ودعم صدورها، لم يكن مطلبا ملحا وضروريا كما هو اليوم، ليس في الكويت فقط، بل وفي جميع شقيقاتها العربيات، ففي زمن القرية الكونية، وانتشار نتائج العولمة الثقافية بحسناتها وسيئاتها، وتسويق شعار ثقافة واحدة لجميع شعوب الأرض، صار ملحا أن نقف بإصداراتنا الثقافية والفنية العربية، لنعلن تميزنا، ونبرز كل ما من شأنه أن يؤكد ويجذر انتماءنا العربي والإنساني، بما يوسع دائرة المعرفة بتراثنا الثقافي والفني الأصيل والمبدع.

إن الشباب العربي الذي بات يواجه ويغرق بأنواع شتى من الفنون المختلفة، سواء على مستوى الموسيقى أو السينما أو المسرح أو التشكيل، ليستحق منا وقفة جادة بإصدارات عصرية متميزة، تستطيع أن تتكلم بلغة العصر، وتقدم له المادة الفنية والثقافية في أجمل صورة وأبدعها، وهذا وحده كفيل بأن يؤكد له ثقته بتراثه وأمته، وأن يجعله يرفع رأسه متفاخرا بانتمائه العربي، ومشاركا في مسيرة العصر.

ربما تزاحمت وتنافست الفنون فيما بينها. لكن، ما هو مؤكد أن الفنون الرفيعة والمبدعة ستبقى حاضرة، وسيبقى لها من يتابعها، ويحرص على اقتنائها، وستبقى مهمة صدورها مهمة مقدسة لا بد من أن يتصدى لها من يؤمن بدور الثقافة والفن في تأكيد قيمة الإنسان ورسالته على هذه الأرض.

محمد الرميحي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قد يتساءل البعض عن جدوى محاولة كتابة تاريخ السينما في بلد لم ينتج إلا أفلاما قليلة وغير ذات أهمية وعلى فترات متقطعة، في حين لم يبدأ الإنتاج إلا متأخرا. وعلى رغم مشروعية السؤال، فإنه لا ينفي ضرورة المحاولة، وبالذات حين لا يقتصر الجواب على التعامل مع الأفلام المنتجة محليا، بل سيشمل العروض والثقافة السينمائية والمواقف الاجتماعية من السينما، على اختلاف هذه المواقف، والقوانين الإدارية وأنظمة الرقابة التي تتعلق بالسينما إنتاجا وتوزيعا... إلخ.
فالسؤال عن تاريخ السينما في بلد ما يتحول هنا إلى سؤال حول سبب غيابها أو سبب صغر حجمها. وفي الإجابة عن أسباب هذا الغياب يجد المرء نفسه أمام ضرورة نقاش قضية البلدان النامية أو (المتخلفة) وموقفها من منجزات الحضارة الحديثة. والسينما جزء أساسي من هذه المنجزات.

عدنان مدانات - الأردن

السينما في الأردن

مغامرة البدايات والأفق مسدود

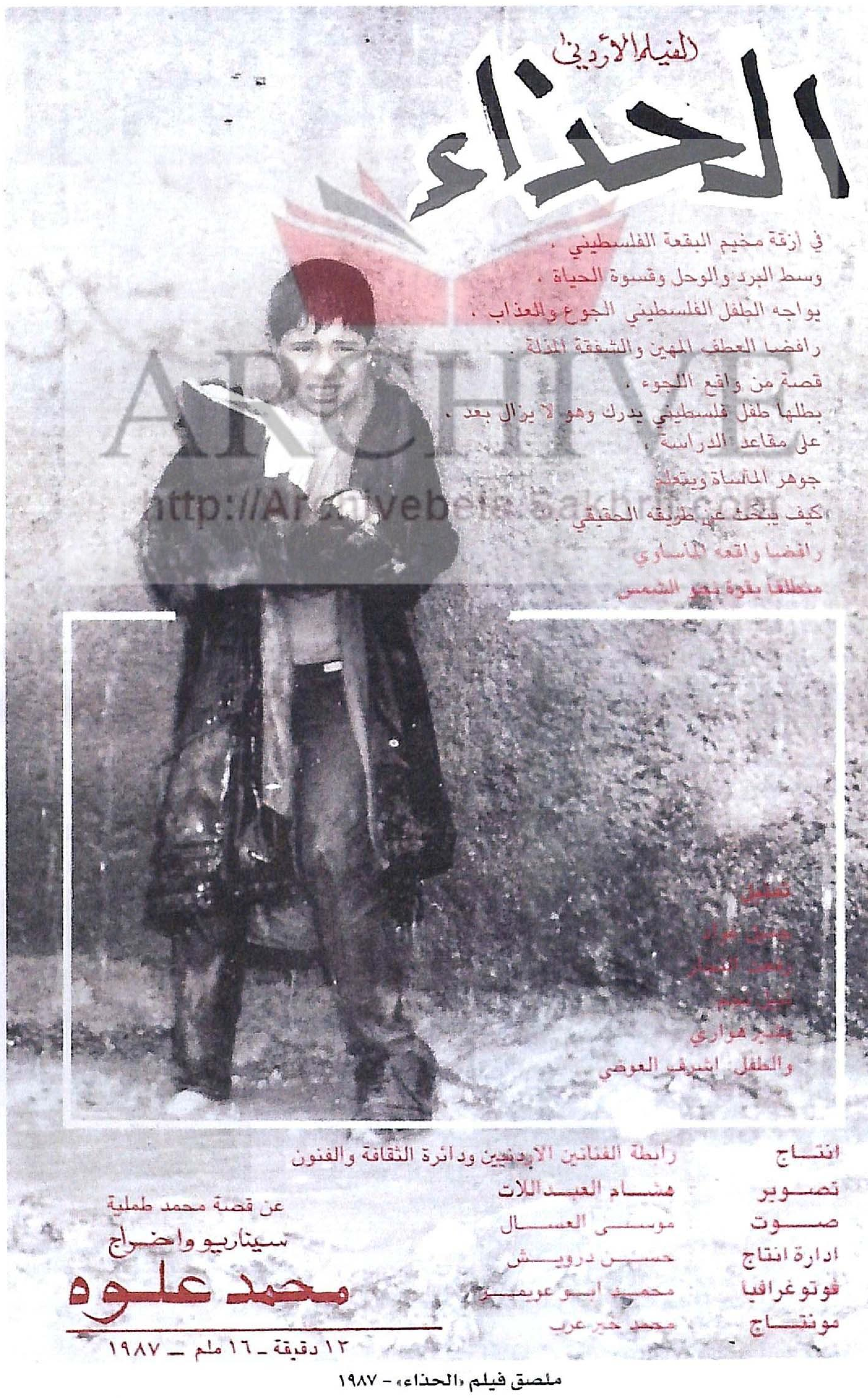
عندما وصلت صناعة السينما إلى العالم العربي في العشرينيات، على شكل عروض، كانت تلك الصناعة، في بلد نشأتها، أي أوروبا وأمريكا، قد قطعت شوطا واسعا باتجاه تحويل السينما - التي بدأت مجرد اختراع تقني - إلى فن وفكر يعبر عنهما بوساطة مشروع لغة تعبير جديدة مميزة تكتشف اكتشاف عناصرها تدريجيا مع تراكم الخبرات، وبفضل المخرجين المبدعين، من جهة، والمفكرين المهتمين بالفن من جهة أخرى الذين اهتموا بدراسة هذه الوسيلة الجديدة واستكشاف آفاقها.

ويعرف الدارسون لتاريخ السينما في العالم أن نشأتها ترافقت مع محاولات نظرية لدراسة موقعها وتحديد مكانتها في العملية الثقافية الحضارية بعامة، أي باختصار، فإن تاريخ صناعة السينما يضم، إضافة إلى تاريخ إنتاج الأفلام والتقنيات، تاريخ النظرية والنقد السينمائي.

دخلت صناعة السينما إلى العالم العربي متأخرة، أي بعد ما يقارب العشرين عاما على اختراعها. دخلت أولا إلى مصر ومن ثم إلى بقية البلدان العربية... تونس، لبنان، سوريا، فلسطين وغيرها. وباستثناء مصر، فإن دخول السينما إلى بقية البلدان العربية كان مقتصرا على الجانب التقني السحري فيها، ولم ترافق هذا الدخول حركة نظرية، أي أن الجانب الثقافي النظري كان غائبا (وحتى في مصر التي صدرت فيها مجلات ونشرات متخصصة في السينما في وقت مبكر، وظهرت في صحفها كتابات نقدية عن الأفلام، فإن المستوى الثقافي في هذه الكتابات لم يكن عميقا بما فيه الكفاية، وكان متخلفا عن المستوى الذي وصلت إليه النظرية السينمائية في أوروبا).

والذين صنعوا سينما (أفلام) في العالم العربي في وقت مبكر، صنعوها من منطلق الانبهار بوسيلة الفرجة الجديدة التي بدأت تنتشر في العالم وتكتسب شعبية خاصة. ولأن أولئك الرواد كانوا عاجزين عن استيعاب التقنيات السينمائية الحديثة كما يجب (نظرا لنقص المعدات والخبرات)، ولأنهم لم يولوا أيما اهتمام للسينما كثقافة، فقد جاءت أفلامهم ضعيفة تقنيا ومتخلفة فكريا وفنيا.

تكتسب هذه الملاحظات أهمية خاصة عند محاولة دراسة تاريخ السينما في البلدان العربية، فلا يمكن الاكتفاء بالنظر إلى تاريخ نشوء السينما باعتباره صناعة أو إنتاج أفلام فقط، بل يجب الاهتمام بالشق الآخر، ألا وهو أن السينما فن وفكر، أي أنها ثقافة. وهي ثقافة لا تقتصر على ما تطرحه الأفلام من داخلها فقط، بل تخرج من إطار هذه الأفلام لتصبح جزءا من الدور الذي تلعبه



ملصق فيلم «الحذاء» - ١٩٨٧

السينما ككل في العملية الثقافية التي تدور رحاها داخل المجتمع بما يحتويه من شروط اقتصادية وسياسية واجتماعية ونفسية وأخلاقية تؤثر وتتأثر بدورها.

على كل حال. كان هذا النوع من الفهم لما يجب أن تكون عليه كتابة تاريخ السينما في أساس المشروع الذي رعته اليونسكو قبل عشر سنوات لإعادة كتابة تاريخ السينما في العالم الذي عمل فيه باحثون سينمائيون من مختلف دول العالم ومن بينهم باحثون عرب (ومنهم كاتب هذه السطور)، وهو المشروع الذي لم يتحقق لصعوبات مالية، ما كان هذا المنهج في أساس الدراسة التي كتبتها حول تاريخ السينما الفلسطينية، والتي نشرت في القسم الثاني من الموسوعة الفلسطينية وفي المجلد الثالث منها والمعنون بـ «موسوعة الحضارة الفلسطينية».

ويبدو لي أن هذا المنهج هو الدليل الأفضل لدراسة تاريخ السينما، وبالذات في دول لم تعرف الإنتاج السينمائي إلا في وقت متأخر جدا، أو أنها ما عرفته إلا في فترات متباعدة وبحجم إنتاج ضئيل.

بالمقارنة مع الدول العربية المجاورة، جاءت بداية النشاط السينمائي في الأردن متأخرة، فهو لم يبدأ إلا في نهاية الخمسينيات. وكانت البداية، على الأغلب، ضمن ظروف غير ملائمة، موضوعية وذاتية. فمن الناحية الموضوعية، لم تكن الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية بعامة، مهيأة للتعامل مع السينما سواء كتجارة أو كفن، فقد كانت الدولة الأردنية في بداية تشكلها كدولة حديثة تنتقل من مجتمع الريف والبداوة إلى المجتمع المدني، وكانت في حاجة إلى حل الكثير من المعضلات والأسئلة الناشئة في المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي نشأت إثر عام ١٩٤٨ ونكبة فلسطين وهجرة عشرات الآلاف من اللاجئين إلى الأردن، وما أسفر عن ذلك من اتحاد مع الضفة الغربية وتأسيس دولة المملكة الأردنية الهاشمية الموحدة، التي لم تكن قد أنجزت استقلالها السياسي الكامل ولم تتخلص بعد من تأثيرات بقايا الانتداب الإنجليزي. في تلك الفترة كانت البلاد تعيش فترة اضطراب سياسي وتتشكل فيها قوى سياسية معارضة دخلت في صراعات طويلة مع السلطة وصراعات فيما بينها. وضمن هذه الظروف كانت الثقافة من المسائل المؤجلة، وكان التفكير في الإبداع الفني أو الأدبي (ربما باستثناء الشعر الوطني الحماسي) نوعا من الترف ويشكل تجاوزا على التفكير في المعضلات الكبرى التي كانت تشغل عقول الناس وتلهب عواطفهم.

ومن الناحية الذاتية، فباستثناء بضع صالات سينما، لم تكن تتوافر في الأردن قاعدة مادية تسمح بالنشاط الإنتاجي السينمائي، ولم تكن توجد فيه خبرات بشرية مؤهلة لحمل مثل هذا العبء.

ومع ذلك، عرفت نهاية الخمسينيات في الأردن بداية لنشاط سينمائي تمثل في محاولة إنتاج أفلام روائية وإخبارية، وهي محاولة قام بها أفراد هواة من القطاع الخاص.

ونلاحظ هنا أن معلومات أولئك الهواة عن السينما كانت بدائية جدا سواء من الناحية الفنية أو التقنية، وهي معلومات حصلوا عليها، إما بالممارسة البسيطة في وقت سابق وإما من خلال مراسلة بعض الجهات في مصر والتي كانت تجيب على استفسارات الهواة حول السينما. ونلاحظ أيضا أن الذين خاضوا التجربة الأولى في الأردن كانوا في معظمهم من القادمين من فلسطين، وسبق لهم، قبل الهجرة، أن قاموا بمحاولات لم يكتب لها أن تستكمل. والطريف في الأمر أن أولئك الرواد كانوا جميعا من خارج الوسط الثقافي وينتمون إلى وسط الحرفيين بشكل خاص، وكان دافعهم لخوض تلك المغامرة حبهم للسينما، الذي قادهم نحو طريق الهواية، من دون أن تكون أمامهم آفاق جديدة للاحتراف.

لقد مضى الآن على بداية الإنتاج السينمائي في الأردن ما يقارب الخمسة والأربعين عاما، وهي فترة ليست بالقليلة بالقياس إلى عمر السينما نفسها، وبالقياس إلى الإنجازات الهائلة التي حققتها خلال عمرها الذي لم يجاوز مائة عام بقليل. والآن... وبعد هذه السنوات، فإنه مازال من الصعب علينا الحديث عن ظاهرة اسمها السينما الأردنية، بل إن الحديث ممكن فقط عن محاولات متقطعة

متباعدة في الزمن. ومع ذلك يمكن تقسيم النشاط السينمائي الإنتاجي في الأردن إلى ثلاث مراحل: المرحلة الأولى تمتد من عام ١٩٥٧ إلى عام ١٩٦٥. خلال هذه المرحلة أنتج بضعة أعداد من جريدة سينمائية ناطقة وفيلمان روائيان، وذلك من قبل القطاع الخاص. المرحلة الثانية تمتد من عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٧١، وخلالها برز دور القطاع العام ممثلا بقسم السينما في وزارة الإعلام والذي حل عام ١٩٦٩ وألحق بالتلفزيون الأردني، وخلال هذه الأعوام أنتج قسم السينما ما يزيد على الأربعين عددا من الجريدة السينمائية الرسمية الناطقة وبضعة أفلام تسجيلية تستمد موضوعها من نكسة الخامس من يونيو ١٩٦٧. وأما من الناحية الروائية فقد أنتج الفيلم الروائي الطويل «الأفعى» من قبل التلفزيون الأردني إضافة إلى أفلام روائية أخرى بقيت في مرحلة المونتاج، ولم تصل إلى مرحلة نسخة العرض سواء لأسباب إنتاجية أو رقابية. وفي هذه الفترة أيضا قدم القطاع الخاص فيلمين روائيين طويلين عن النشاط الفدائي، في تجربة لم تحقق نجاحا، وعرف الأردن خلال تلك الفترة أيضا محاولات إنتاج مشترك لأفلام تجارية مع تركيا ومصر. أما الفترة الثالثة والتي تمتد إلى يومنا هذا، فلم تعرف إلا إنتاج فيلم روائي قصير هو فيلم «الحذاء» (عام ١٩٨٦) وفيلم طويل واحد هو «حكاية شرقية» (عام ١٩٩١).

إن تجربة إنتاج تلك الأفلام، سواء التسجيلية أو الروائية تختلف من فيلم إلى آخر، غير أن تلك المحاولات تنتظم في توجه مشابه، فالأفلام الإخبارية أو التسجيلية التي أُنتجت تشترك في أنها أفلام دعائية رسمية الطابع، أما الأفلام الروائية، باستثناء فيلم «الأفعى»، ذات توجه لطرح مضمون وطني بشكل عام. وهذه ملاحظة مهمة، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار أننا نتحدث عن تجارب قام بها هواة غير مثقفين لم يتعرفوا السينما إلا من خلال نموذجها الذي تمثله أفلام المغامرات والميلودراما العاطفية، والأفلام التي تقدم صورة زائفة عن العالم الواقعي وعن المجتمع العربي بالذات.

إن دراسة تجربة تلك الأفلام الأولى التي أُنتجت في الأردن، وبخاصة الفيلمان الروائيان «صراع في جرش» (٥٧-٥٨) و«وطني حبيبي» (١٩٦٢) تبدو لنا مهمة الآن، لأنها يمكن أن تدلنا على التأثير الذي قد يمارسه الواقع في الإنتاج الأدبي أو الفني، حتى لو كان هذا التأثير غير مباشر أو غير مدرك من قبل المنتجين. ويتضح هذا التأثير عندما نلاحظ أن الفيلمين المذكورين يتضمنان، بشكل أو بآخر، رغبة في عكس بعض الواقع السياسي في ذلك الحين، ويتضمنان حماسا وطنيا هو انعكاس لمأساة فلسطين في نفوس الناس، وقد تجسد ذلك بوضوح في «صراع في جرش» عبر استخدام المشاهد التسجيلية ضمن البنية الروائية للفيلم، خاصة عبر المقدمة الدعائية التي سبقت عرض الفيلم في صالات السينما، وتجسد في «وطني حبيبي» عبر الحكاية نفسها التي تتحدث عن اعتداء إسرائيلي على الأردن ومقاومة الجيش الأردني لهذا الاعتداء.

وإذا كانت الفرصة لم تتح لنا لمشاهدة الفيلم الثاني «وطني حبيبي» نظرا لعدم العثور على نسخة العرض، فإنه من الممكن الحديث عن تجربة «صراع في جرش»، تلك التجربة التي لم تنل في السابق حقها من الاهتمام اللائق.

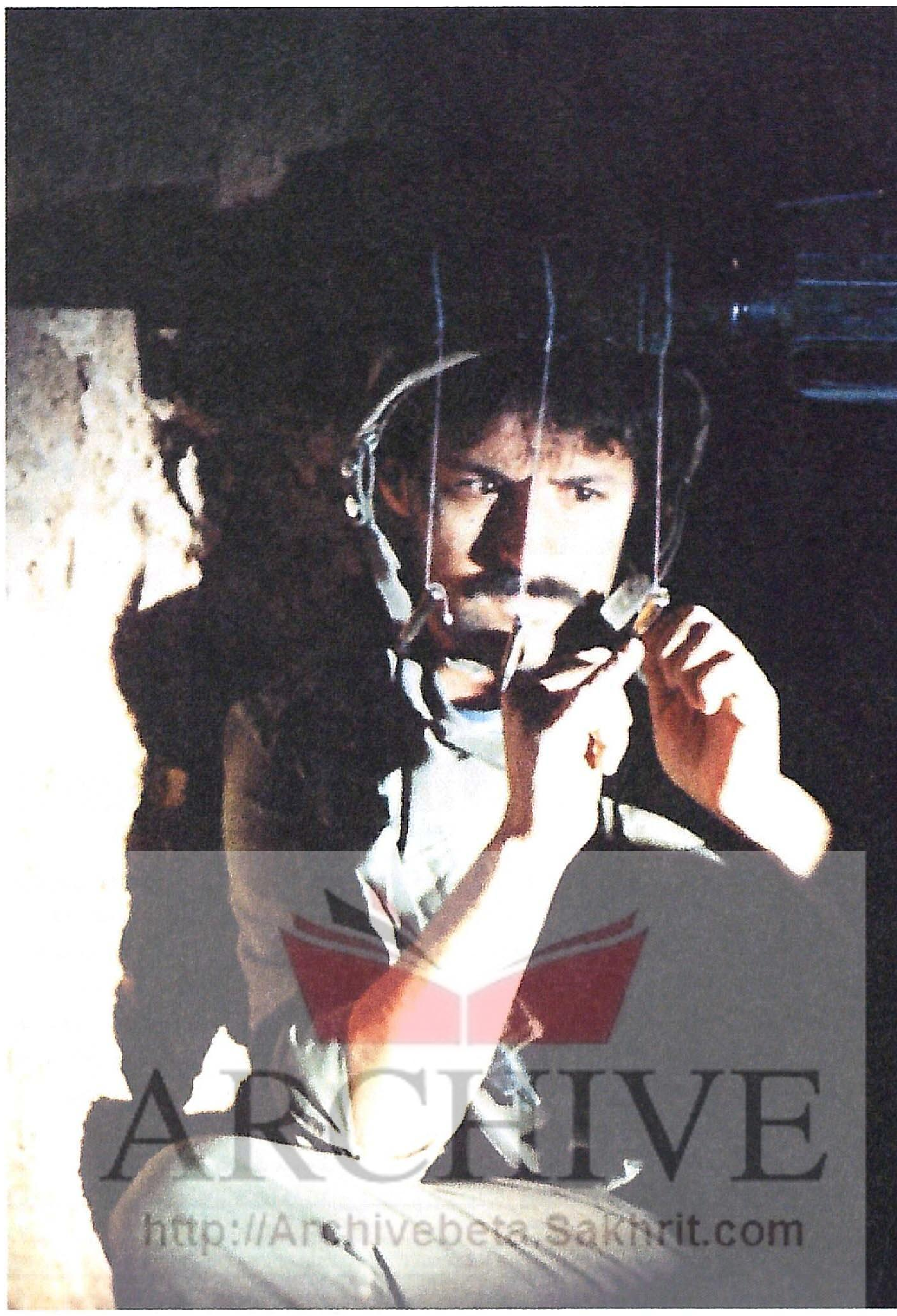
صراع في جرش

في مشاركتي السابقة، ضمن حلقة البحث حول السينما العربية الصامتة في أثناء مهرجان القاهرة السينمائي، أوردت مقابلة كنت أجريتها مع صبحي النجار منتج فيلم «صراع في جرش»، تحدث فيها عن الظروف التي رافقت إنتاجه، وعن اضطراره شخصيا إلى تصميم وتصنيع الأجهزة المختلفة لإنتاج الفيلم.

وفي تلك المقابلة، تحدث صبحي النجار عن الفكرة الأولية للفيلم التي تمثلت في توجههم لصنع فيلم مغامرات أو «أكشن»، حسب تعبيره. وفي ذلك الحين، أي عندما أجريت المقابلة، لم أكن شاهدت الفيلم بعد، وكانت فكرتي عنه لا تتعدى بعض الملاحظات التي كنت قد سمعتها عن الفيلم أو بعض التعليقات المقتضبة التي قرأتها عنه. غير أن مشاهدتي اللاحقة للفيلم كشفت لي عن بعض الأوجه المهمة فيه من الناحية المنهجية، فالفيلم مصنوع بمنهجين سينمائيين: الأول روائي، يحكي قصة عصابة تسرق الآثار وملاحقة رجل الأمن لها، والثاني تسجيلي. ففي هذا الفيلم نرى مدن الضفة الغربية، القدس وبيت لحم وغيرهما، معروضة كمادة تسجيلية ومقدمة بطريقة الفيلم التسجيلي، أي بمصاحبة التعليق ذي المضمون السياسي الوطني والنبرة الانفعالية الحماسية والتحريضية. وهذان المنهجان في الفيلم يتساويان فيه، بل إنه يمكن القول إن المنهج التسجيلي يفرض نفسه منذ البداية، ذلك لأنه يحتل تقريبا مساحة مهمة من النصف الأول، في حين يركز النصف الثاني على أحداث القصة. وهكذا، فإن النصف الأول، التسجيلي بغالبيته، يشكل مدخلا للفيلم ويهيئ المتفرج لاستقبال محدد لقصة المغامرات والتي هي أيضا في محصلتها، قصة وطنية، لأنها تحكي عن أشرار يسرقون تراث الوطن عبر سرقة آثاره.

وهكذا نلاحظ أنه إذا كان التوجه المباشر لدى صانعي الفيلم هو إنتاج فيلم مغامرات، فإن نتيجة الفيلم عكست تأثرا بالهَم الوطني نتيجة الواقع المعيش وإفرازات ما بعد نكبة فلسطين التي كان قد مضى عليها تسع سنوات في ذلك الحين.

تؤكد هذه الملاحظة المقدمة الدعائية التي أنجزها صانعو الفيلم وعرضت في صالات السينما لجذب الجمهور تمهيدا لافتتاح العرض الأول للفيلم، وهي مقدمة مصحوبة بالتعليق الحماسي تركز على المشاهد التسجيلية من الفيلم، والتي تُبرز مدن فلسطين وأهميتها التاريخية والحضارية.



حكاية شرقية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأفعى

في أبريل من عام ١٩٧٢، افتتح في دمشق مهرجان أفلام السينمائيين الشباب العرب وكان شعاره «السينما العربية البديلة». في هذا المهرجان شارك الأردن بفيلم «الأفعى» الذي أخرجه جلال طعمة من إنتاج التلفزيون الأردني. وبدا فيلم «الأفعى» بعيدا في موضوعه عن الشعار الذي أطلقه المهرجان وعن السينما التي أراد أن يكرسها، أي السينما الواقعية التي تبحث في القضايا الاجتماعية والسياسية للإنسان العربي، فقصة الفيلم تنتمي إلى السينما التجارية العادية، إنها قصة امرأة تقيم علاقة مع مدير زوجها الغني وتدفع زوجها إلى سرقة شركته بهدف التخلص منه.

لقد أُنتج الفيلم في الأردن في مرحلة تاريخية صعبة، وهي المرحلة التي أعقبت أحداث أيلول-سبتمبر عام ١٩٧٠، وأسفرت عن خروج قوات الفدائيين من الأردن، وما تبع ذلك من أوضاع عكست نفسها سلبا على الحركة السياسية وعلى النشاط الثقافي بعامة. وهذه الأوضاع لم تكن لتسمح، سواء مباشرة أو بشكل غير مباشر، بذلك المناخ الحماسي الذي انتشر بين السينمائيين الشباب في العالم العربي، الذين كانوا يؤمنون بالوظيفة السياسية للسينما العربية الشابة التي كانوا يطمحون إليها ويسعون إلى تحقيقها.

يُبنى الفيلم على أساس الفلاش باك، رجل يقع في الشارع من شدة السكر فيلتقي مع الزبال ويروي له قصته. إنه موظف عادي دخله قليل، له زوجة تبحث عن الثروة وتهتم بالمظاهر، وها هي تقيم علاقة مع مدير الشركة وتتفق معه على التخلص من زوجها بوساطة دفعه إلى السرقة. وعندما تكتشف السرقة يدخل الزوج السجن، أما الزوجة فستموت في حادثة سير، وعندما يخرج الزوج من السجن يجد نفسه بلا مأوى.

لقد جاء هذا الفيلم إلى النور بعد فيلمين طويلين أنتجا قبل عام ١٩٧٠، وكان موضوعهما الفدائي البطل وعملياته ضد إسرائيل، ولكنهما فيلمان صنعا بعقلية أفلام المغامرات التجارية، واتسما بضعف الكتابة والتقنيات البدائية، ما أثر في استقبال الجمهور لهما بالرغم من حماس الجماهير في ذلك الوقت للعمل الفدائي. والفيلمان هما «كفاح حتى التحرير» (عام ١٩٦٩) من إخراج عبدالوهاب الهندي، و«الطريق إلى القدس» (١٩٦٩)، بدأ بإخراجه عبدالوهاب الهندي وأكمله المخرج اللبناني تيسير عبود.

الابن الثاني عشر ومحاولات أخرى

بعد فيلم «الأفعى» بعامين، أخرج جلال طعمه فيلما روائيا ثانيا، لكنه بقي في مرحلة المونتاج ولم تنجز منه نسخة عرض كاملة. والفيلم كان محاولة لصنع فيلم كوميدي، عائلة مكونة من جد وأب وأبناء، يفاجأون ذات ليلة بطفل لقيط أمام باب منزلهم ومعه ورقة تقول «قررت أن أجعل الطفل يعيش في أحضان أبيه». إذن، من والد الطفل؟ ويشك كل من أفراد العائلة في الآخر. ومن هنا تبنى عقدة الفيلم الكوميدية.

يقول المخرج إن النص كان قد أجيز رسميا، غير أن الرقابة عادت فمنعت الفيلم إثر انتهاء عمليات المونتاج.

المصير ذاته لاقاه الفيلم الأردني «الشحاذ»، الذي أنتج عام (١٩٧٢) وأخرجه محمد عزيزية، فالفيلم توقف أيضا بعد مرحلة المونتاج بسبب منعه من قبل الرقابة لتضمنه بعض اللقطات التي اعتبرت فاضحة وغير ملائمة.

”مازال من الصعب علينا الحديث عن ظاهرة اسمها السينما الأردنية، بل إن الحديث ممكن فقط عن محاولات متقطعة متباعدة في الزمن“

عرف الأردن خلال تلك الفترة محاولات أخرى لإنجاز أفلام روائية قصيرة. غير أنها لاقت المصير نفسه لأسباب مختلفة: منها محاولة أخرجها محمد يوسف العبادي بعنوان «كفر قاسم»، وأيضا محاولتان لم يكتمل تصويرهما بعنوان «الكلب» و«قابيل وهابيل». وهنا نلاحظ أن فيلم «الأفعى» والمحاولات الأخرى اللاحقة صورت جميعا على أفلام من مقاس ١٦ ملم، بعكس التجارب السابقة التي صورت على مقاس ٣٥ ملم.

في الفترة نفسها، التي جرت فيها تلك المحاولات، كان الإنتاج التلفزيوني للمسلسلات الدرامية يجد أرضا خصبة له، حيث تكاثرت الشركات التي بادرت إلى إنتاج المسلسلات التلفزيونية، وإلى حد كبير بدعم من إدارة التلفزيون والعلاقات الوثيقة المبكرة بين التلفزيون الأردني وتلفزيون دول الخليج. هذه الشركات استقطبت نشاط السينمائيين الأردنيين ما أبعدهم عن التفكير في السينما لسنوات طويلة، وسيستمر هذا الوضع سنوات طويلة تمتد إلى أيامنا الحالية، وسيشذ عن هذه القاعدة فيلمان روائيان من مقاس ١٦ ملم أيضا، أحدهما قصير بعنوان «الحذاء»، والثاني طويل بعنوان «حكاية شرقية».

الحذاء

أُنتج فيلم «الحذاء» في العام (١٩٨٦)، بدعم من رابطة الفنانين الأردنيين ودائرة الثقافة والفنون في وزارة الثقافة الأردنية، ونتيجة مبادرة من المخرج محمد علوه وتعاون مجموعة من الفنانين الأردنيين الذين تطوعوا بجهودهم مجانا، متحمسين لإنجاز هذا الفيلم القصير إيمانا منهم بالحاجة إلى وجود سينما أردنية. وهذا الحماس هو ما سمح بإنتاج هذا الفيلم بميزانية رمزية جدا. وقد أنتج الفيلم (المقتبس من قصة قصيرة بالعنوان نفسه للكاتب محمد طملية في فترة اتسعت فيها مطالبة السينمائيين الأردنيين بضرورة إنتاج سينما أردنية، وبخاصة مع توافر العدد الكافي من السينمائيين والممثلين والتقنيين القادرين على إنتاج عمل سينمائي. وفي حين تم التصوير في الأردن، فإن عمليات التحميض والمونتاج تمت في سوريا، نظرا لعدم توافر الأجهزة المطلوبة في الأردن. ونشير هنا إلى أنه سبق للنادي السينمائي الأردني قبل عام من ذلك أن نظم ندوة حول واقع السينما الأردنية وآفاقها، شارك فيها سينمائيون وأصحاب صالات عرض وموزعون ومثقفون معنيون، وفي تلك الندوة التي استمرت أربعة أيام، كان ثمة اتجاهان، الأول عكسه السينمائيون ويقضي بإمكانية المحاولة وبضرورتها، والثاني تبناه الموزعون (وبعضهم استثمر أمواله في إنتاج أفلام تجارية في مصر) ويعتبر الفكرة غير ممكنة، انطلاقا من حسابات محض تجارية. وهكذا جاء إنتاج هذا الفيلم القصير كنوع من الاستجابة لحلم صعب، وسنرى لاحقا أنه كان خطوة بعثت حماسا معديا، أسفر بعد سنوات عن إنتاج الفيلم الروائي الطويل «حكاية شرقية».

يقدم فيلم «الحذاء»، في ثلاث عشرة دقيقة، تفاصيل يوم شتائي بارد ممطر في مخيم يقيم فيه اللاجئون الفلسطينيون شمالي العاصمة، وذلك عبر أحداث بسيطة يعيشها طفل لا يزال بعد على مقاعد الدراسة. هذه الأحداث يرويها المخرج بواقعية شديدة وبتفاصيل معبرة وبتركيز شديد، يقود إلى تحويل الحدث إلى فكرة رمزية ذات دلالة بالغة.

يبدأ الفيلم بالمطر ينهمر في شوارع المخيم، وامرأة تخرج من بيتها البائس لتجمع الملابس المنشورة أمامه، وقد فاجأها المطر الهاطل لأول مرة في ذلك العام. داخل الغرفة التي تقطنها مع ابنها الصبي، تكتشف أن الملابس التي يملكها الطفل لا تقيه برد الشتاء المفاجئ، إنها تبحث في كل مكان في الغرفة عن ثياب دافئة، فلا تجد إلا معطفا وحذاء قديمين وكبيري الحجم بالنسبة للطفل كانا لوالده المتوفى.

نجدت أنزور وعدنان مدانات والراحل حسان أبو غنيمة والفنان محمد العبادي في ندوة حول السينما الأردنية

من هذا الحدث البسيط ينقلنا المخرج إلى أزقة المخيم الموحلة حيث يخرج الطفل مرتديا ملابس والده، شاعرا بالخجل من هذه الملابس ويتخيل كيف سيسخر أنداده منه، حيث يرونه في هذه الملابس التي تفوق حجمه بكثير، إنه يجد صعوبة بالغة في الخطو فوق الأوحال مرتديا حذاءه الضخم فيخلعه ويتابع سيره حافيا نحو المدرسة. هذا الوضع المأساوي الذي يعيشه الطفل سيكتمل بحدث فيه مفارقة ساخرة. إن إدارة المدرسة تدعو التلاميذ لغرفة أخرى ستقدم لهم فيها هدايا كمعونة من وكالة الغوث، وستكون الهدايا أحذية مستعملة قديمة، وسيكون على الطفل أن يتعرض لامتحان محرج إذ يعجز عن معرفة نمرة حذائه، ما سيؤدي إلى أن يتلقى، أيضا حذاء كبير الحجم لا يصلح لقدمه، وسيعمق المخرج هذه المفارقة إذ يقدم بعض المشاهد داخل حجرة الدرس لنرى كيف يتناقض واقع الأطفال الفقراء مع نظام التعليم السائد، إذ يعرض المخرج لنا كيف تصطك أقدام الأطفال من البرد داخل الصف، والأستاذ يحدثهم في حصة التربية الفنية عن جمال الألوان وعن الخطوط وأهمية الفن... إلخ.

في نهاية الفيلم تستيقظ في الطفل كرامته فيرفض هديته البائسة ويخرج إلى الشارع، ويبتعد عن المخيم ويركض باتجاه الأفق، متجها نحو الشمس في مشهد رمزي واضح الدلالة.

وإذ يبرز الفيلم التناقض ما بين الواقع والحلول، وإذ يمزج ما بين الحدث الواقعي وبعده الرمزي، فإنه لا ينسى أن يهتم بالتفاصيل المعبرة التي تخلق جوا مؤثرا ومقنعا... يساعد في التأثير في التنويعات الموسيقية على الأغنية الشعبية المعروفة «أوف يابو الزلف» التي أعدها خصيصا للفيلم الفنان عامر ماضي.

إن هذا الفيلم الذي أُنتج بإمكانات تقنية شحيحة وبالحد الأدنى من التكاليف، اكتسب أهميته الخاصة من عمق الموضوع فيه ومن توجهه الإنساني باعتباره يجسد مأساة الطفولة البائسة نتيجة ظروف الفقر والتشريد بسبب الاحتلال الصهيوني. وهذا الجانب الإنساني فيه يطغى ويغطي على ما يوجد فيه من ضعف في التقنيات، ومن هنا لاقى الفيلم صدى طيبا عند عرضه في أكثر من مهرجان سينمائي دولي للأفلام القصيرة.

ويدلنا الفيلم بالمقابل على الإمكانات الجيدة لمخرجه محمد علوه، ولمدير التصوير هشام العبداللات والممثلين الرئيسيين، الطفل أشرف العوضي، رفعت النجار وجميل عواد.

حكاية شرقية

إنه الفيلم الأخير، حتى الآن، في مسيرة السينما الأردنية المتعثرة. حكاية إنتاج الفيلم عبارة عن مبادرة فردية أيضا وجهود تطوعية وحماس عارم للتجربة. الفيلم مقتبس من قصة قصيرة بالعنوان نفسه للكاتب السوري هاني الراهب، وهو مقتبس بتصرف كبير استفاد من هيكل القصة وروحها. أخرج الفيلم نجدت انزور، وأعد القصة للسينما كاتب هذه السطور. بدأ العمل في الفيلم في ربيع عام ١٩٩٠، وعرض لأول مرة في ربيع عام ١٩٩١. عمليات الطبع والتحميض والمونتاج تمت في روما. والفيلم من مقاس ١٦ ملم.

تحكي قصة الفيلم، عن صحافي شاب تنتابه الهواجس ويعاني الكوابيس، وتنعكس عليه جميع إحباطات الواقع الاجتماعي ونكسة حزيران- يونيو. تبدأ الأحداث عشية العيد حيث، من المفترض أن يسافر بطل الفيلم مع زوجته لقضاء العطلة عند أهلها في قرية بعيدة. وإذ يعيش الصحافي تناقضات بين أفكاره ومتطلبات عمله، بين شخصيته البريئة النية وعالم العلاقات المنفعية، فإنه يعيش حالة اغتراب داخلية تجعل توازن عالمه الداخلي قابلا للاهتزاز. وهكذا نراه يتخوف من السفر تحت تأثير هاجس بحدوث كارثة في أثناء الرحلة، ونتيجة لذلك يتردد. وخلال يومه تحدث معه الكثير من المفارقات التي تزيد من هواجسه وتردده. وفي لحظة معينة من تطور الأحداث يفكر في أن هواجسه قد لا تعني أنه هو بالذات من سيتعرض لحادث في الطريق، بل قد تعني أن مصيبة ما قد تكون حلت بأقرباء زوجته. فيحاول الاتصال ليلا بهم ولكن لا أحد يجيب. وهكذا يقرر السفر متجاوزا هواجسه ليطمئن على الأقارب. وفي الصباح يستقل مع زوجته حافلة عتيقة مملوءة بالركاب، وينطلقان في رحلة ستتعرض للعديد من المخاطر، وسيصادف بطلنا في أثنائها رفيق سفر مزعجا. وهذه الأمور ستجعل الهواجس تسيطر عليه من جديد وستتأكد هذه الهواجس عمليا في نهاية الفيلم عندما يصاب سائق الحافلة العجوز بنوبة قلبية مفاجئة، وتكاد الحافلة تتدهور ويقضى على الركاب. غير أن الصحافي، وأمام إحساسه بالمسؤولية، يبادر فيقود الحافلة وينقذ الركاب.

هذا الخط العام للفيلم يحتوي على تفاصيل كثيرة عن الواقع الاجتماعي والحياة اليومية في العالم العربي المعاصر. وقد أولى المخرج عناية خاصة لهذه التفاصيل، فإنه ركز على أجواء الأحلام والكوابيس في محاولة لتقديم فانتازيا بصرية ممتعة ومملوءة بالدلالات. ومن المشاهد المعبرة مشهد ليلي نرى فيه بطل الفيلم يتصل بأقاربه من دكان صغير أسفل منزله، وفي أثناء انتظاره لجواب على رنين الهاتف، نرى في زاوية من المشهد نشرة الأخبار عبر التلفاز وفيها مقاطع من مشاهد الانتفاضة في الأراضي المحتلة. وفي حين لا يلتفت البطل إلى ما تعرضه الشاشة، بل ينتظر بقلق سماع الجواب، فإن المخرج يصور لقطات تفصيلية لقبضة البطل المتوترة، وفي خلفية اللقطات تطل من الشاشة قبضات تقذف الحجارة.

لقد سعى المخرج إلى أن يجعل من فيلمه مزيجا من الواقع والرمز، يتجاوز فيه التصوير الواقعي مع التصوير الفني، الذي يستند إلى الخيال البصري. ومن هذه المشاهد مشهد ليلي في الصحراء، ونرى في خلفية اللقطة قلعة أثرية تحترق، وفي مقدمة اللقطة مائدة طعام يجلس حولها جنرال مع فتاة، وبعض الضيوف يأكلون ويشربون الخمر ويتفرجون على راقصة ترقص أمامهم في ممر عبر صفين من الشموع المغروزة في الرمال، وهناك عشرات الصحافيين يلتقطون الصور، فيما نرى تحت المائدة ظل طفلين يلتقطان فتات الطعام المتساقط، وتلمع في فضاء المشهد نيران الألعاب النارية. وسنرى مشهدا مقاربا ترقص فيه الراقصة ذاتها، ولكن على الجبهة، حيث يوجد الجنود على خط المواجهة، بعضهم يطلق النار والآخر يتفرج عليها.

المشكلة الرئيسية في الفيلم هي تشويش البناء الدرامي والمبالغة في الترميز في بعض الأحيان، غير أن تجربته تبقى مهمة من حيث إنها تجربة أولى لمعظم العاملين فيه، ولأنها تجربة جريئة وطموحة في بلد لا توجد فيه إمكانات سينمائية ولا تقاليد.

أدار التصوير في الفيلم هشام العبداللات ومحمود لافي، أما أدوار البطولة فكانت لمحمد القباني وجولييت عواد، وهما من نجوم الشاشة الصغيرة في الأردن.

هذا البحث القصير في السينما الأردنية الناطقة، ركز على أهم المحطات في مسيرة السينما الأردنية، موليا اهتمامه لتجربة صنع الأفلام الروائية. وقد تطرقنا إلى الأفلام ذات العلاقة بحسب ما سمحت به الظروف، وأوردنا ملخصا للأفلام التي استحالت مشاهدتها، وبتفصيل أكثر وتحليل موجز للأفلام التي تمكنّا من مشاهدتها ◆

”
وجد الإنتاج التلفزيوني للمسلسلات الدرامية
أرضا خصبة له، حيث تكاثرت الشركات التي بادرت إلى إنتاج
المسلسلات التلفزيونية، ما أبعد السينمائيين الأردنيين عن
التفكير في السينما لسنوات طويلة
“

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فرنسيس فورد كوبولا، أحد عمالقة السينما الكبار. أفلامه أحدثت دويا هائلا في عرضها الأول ولاتزال، ليس لرؤيتها الجارحة للعالم فقط، ولكن لحرفيتها المتقنة في دمج ما هو واقعي بما هو متخيل أيضا.

فيلمه النقلة «سفر الرؤيا» الذي أعيد عرضه بنسخة منقحة مضافا إليها أربعون دقيقة، يعيد اكتشاف كوبولا من جديد، بل يعيد اكتشاف هوليوود مقارنة بما كانت عليه في السابق... هنا قراءة في أهم أفلام أحد مخرجي السينما الكبار في العالم.

لندن - محمد رضا

لقطة من فيلم The Outdiders

قمة العدمية وبؤس الإنسانية

سينما فرنسيس فورد كوبولا

تضع مشاهدة فيلم «سفر الرؤيا... الآن مجددا» (Apocalypse... Now Redux) في هذه الأيام المرء أمام حالة غريبة لم يعتد عليها كثيرا من قبل.

إنه فيلم فرنسيس فورد كوبولا التاسع و(الأساسي السادس) بين سلسلة أفلامه، حققه مستوحيا رواية جوزف كونراد «قلب الظلام» Heart of Darkness التي وضعها الكاتب سنة ١٨٩٩، ودارت حول الاستعمار الأبيض في الكونغو في أواخر ذلك القرن، لكن هذا الاستيحاء اكتفى بالهيكل العام للفكرة، فالسيناريو غير مواقع العمل ودوافع شخصياته وتاريخه كله. إلى ذلك، فإن الموضوع انغمس في ذات شخص واحد، بدأ يراجع الحرب ومعانيها حتى من قبل أن يبدأ رحلته. بطل الفيلم الكابتن ويلارد (كما يؤديه مارتن شين) يشاهد في مطلع الفيلم، يتذكر أهوال الحرب وهو قابع في غرفته. يفقد أعصابه ويدمي نفسه كما لو كان ينوي الانتحار ولا يملك الشجاعة الكاملة للمضي في ذلك فينكفئ بجراحه إلى دكنة عزلته.

الفيلم لم يكن غريبا حتى في سنة ١٩٧٩، حين خرج للمرة الأولى، فقد اجتمع رأي النقاد في أوروبا والولايات المتحدة على أنه تحفة أخرى من تحف كوبولا الذي وضع هذا الفيلم بعد أن مهد لصيته بفيلميه الرائعين «العراب» ١٩٧٢، و«العراب٢» ١٩٧٤. حين أطل للمرة الأولى اكتشف فيه الجميع، نقادا ومشاهدين، النظرة الدامجة بين ما هو واقعي وما هو خيالي على نحو لم يكن منتشرا بين الأفلام التي سبقته في التطرق إلى الحرب الفيتنامية، والتي كانت تحاول دائما نقل الواقع أو ما هو قريب منه.

بعد ٢٢ سنة على خروج الفيلم للمرة الأولى، يبدو الفيلم أكثر ابتعادا من أقرانه عما كانت حاله سابقا. أكثر من ذلك فإنه أصبح أكثر ابتعادا من هوليوود ذاتها التي انتجته، ليس بسبب إضافة نحو ٤٠ دقيقة من المشاهد التي لم يسبق لكوبولا أن ضمنها النسخة الأولى فقط، بل لأن مشاهدة هذه التحفة اليوم تجعل المرء يدرك كم اختلفت هوليوود عما كانت عليه في السابق. حين حقق كوبولا ذلك الفيلم على النهج الذي خطه لنفسه وبالطريقة الأحادية التي لم يشترك التمويل في فرض وصايته فيها، كان المخرج لا يزال في موقع القيادة في العمل السينمائي. كان قد بدا يخسر الكثير من مساحات الحرية الممنوحة له، لكنه كان لا يزال، إذا ما تبوأ موقعا رئيسيا كما فعل كوبولا، ستيفن سبيلبرغ، روبرت التمن، مارتن سكورسيزي وغيرهم، يستطيع تقديم الفيلم الذي في باله مباشرة. بعد ذلك انتقلت السلطة من يد المخرج (إلا من استطاع منهم الاحتفاظ بها لسبب أو لآخر)، إلى يد المنتج. ذلك الرجل الذي يمثل رأس المال أولا وأخيرا والذي لا يمكن له أن يقدم على تحقيق فيلم يشابه «سفر الرؤيا... الآن مجددا» بأي حال من الأحوال.

«سفر الرؤيا... الآن مجددا» يأتي من الماضي ويعيدنا إليه على أكثر من نحو، فنحن أمام تحفة سينمائية تفرض البحث في غياب نوعها وحجمها وقيمتها من حياة كوبولا اليوم ومن حياة السينما الأمريكية عموما، ثم إنها - وهذا ما سنركز عليه هنا - تفرض البحث في المنهج الذي حاك به كوبولا هذا الفيلم وفي الوسيلة الفنية التي صاغت العمل لقطة فلقطة.

عودة إلى المشهد الافتتاحي

يمزج كوبولا مروحات طائرات الهيلوكيبتر بصورة مشهد المروحة الكهربائية المعلقة في سقف تلك الغرفة الصغيرة، التي ينتظر فيها ويلارد المقابلة منذ أيام، يمزجها صوتا وصورة معبرا عن شخص تقض مضاجعه الهواجس. والوقع الذي يستقبله المشاهد من تلك المقدمة هو أن تاريخ ويلارد العنيف أخذ يأكل من روحه، حتى من قبل أن تنجلي أمامه المهمة التي سيقودها قريبا، وبما أننا لا نعلم شيئا بعد عن الحكاية، يمكن لنا أن نعتقد أننا أمام نهاية الفيلم وأننا سننتقل في «فلاش باك» طويل إلى ما يجعل ويلارد يفقد توازنه، خصوصا أن صوت جيم موريسون، المغني الرئيسي في فرقة «ذ. دورز» يأتينا بأغنية اسمها «النهاية». فوق ذلك، بطلنا يصلنا معبأ بذكرياته. المخرج يدمج بين مشهد الغرفة الصغيرة وقاطنها العاري، وبين الغابة والقذائف التي أضرمت نيرانها. «هذه هي النهاية»... تقول الأغنية هل استبدل المخرج البداية بالنهاية؟

في نهاية الفيلم يمكن لنا أن تستدل على أن حال ويلارد، وقد مر بتجارب أخرى هائلة الوقع، لن تدفعه إلا إلى مثل المزيد من تلك الحال التي شاهدناها عليه في بداية الفيلم. تستطيع أن تتصوره قد عاد إلى سايغون. وجد غرفته في الفندق لا تزال هي ذاتها. أخلد إلى النوم وعايش كل تلك الكوابيس المشتعلة في باله. ذلك الخوف... لا تنس «الخوف... الخوف»، كما قال له الكولونيل كيرتز (مارلون براندو) وهو يصف ما حدث له بدوره وما حال الحرب بأسرها... ربما حال جهنم التي على الأرض.

أكثر من أي فيلم آخر حققه كوبولا «سفر الرؤيا... الآن مجددا» فيلم داكن، يستقبلك داكنا ثم يهبط الى درك الدكنة في كل فصل جديد من المشاهد يقدم عليه. روائع المخرج الأخرى، لنقل «الحادثة» ١٩٧٣، «العراب»، «الغرباء» The Outsiders ١٩٨٢ و١٩٨٤ وسواها هي أيضا داكنة. كل أفلامه إذا ما نظرت إليها تجدها مغلفة بقليل من الحزن. تعليق اجتماعي حتى حين لا يحتوي الفيلم (كما هي الحال في «واحد من القلب» أكثر أفلام كوبولا تعرضا لهجوم النقاد الغربيين الجانحين)، على رسالة اجتماعية محددة. لكن «سفر الرؤيا... الآن مجددا» ليس داكنا من الخارج فقط، بل في أسلوب إنجاز المخرج لما قد يسمى بالهلوسة الفكرية التي صاغ منها هذا الفيلم أيضا. إنه أكثر الأفلام التي دارت في رحى الحرب الفيتنامية وقعا واقترابا من الحقيقة، من دون أن يكون بالضرورة نقلا واقعيا. كوبولا يختار من الصور ما يفي، بأن المتاح على الشاشة حدث بالفعل، لكنه يحتفظ بالمفتاح الذي يجعله قادرا على تلوين ذلك الواقع بما يختاره من مشاهد وحوارات ومواقف أشخاص.

المهمة التي يتسلمها الكابتن هي قتل الكولونيل كيرتز الذي أصبح، كما يقول له آمره، شخصا غير مرغوب فيه. الكولونيل كيرتز آوى إلى منطقة منزوية من الأدغال تقع على الحدود مع كمبوديا، وأسس لنفسه إمبراطورية صغيرة قوامها أتباعه من الجنود وأهالي القرى الذين يعيشون في بدائية شديدة. لا يمتثل للأوامر ويخوض الحرب على حسابه. الكاميرا تحت إمرة كوبولا لا تنتقل في تلك الجلسة بين ويلارد، آمره الجنرال كورمان (س.د. سبرادينغ)، ومساعد الجنرال كورمان (هاريسون فورد في دور صغير) والعينان الواسعتان المتفحصتان لمندوب من السي آي إيه يقدم على أنه «جوني من ماليبو» (جيري روس وماليبو بلدة جميلة في شمال كاليفورنيا).

على طاولة عشاء بالكاد أكل منها ويلارد شيئا، يقبل المهمة المتعثرة والصعبة. إنه سيقتل ضابطا أعلى منه رتبة بأمر من الحكومة والبنتاغون. عليه السفر إلى نهاية العالم من أجل ذلك، ماخرا عباب نهر عظيم يجري من أعالي البلاد ومتوقفا عند محطاته ليرى أهوالا جديدة أكثر مدعاة للغرابة مما اعتقد أنه عايش من قبل.

لا عجب، والمهمة على هذا النحو، أن البنتاغون رفض المشاركة في الفيلم عن طريق مده بالخبرات العسكرية أو بأي نوع من المعدات الحربية. ليس على أن الفيلم يطلب موافقة البنتاغون على احتمال أن تأمر باغتيال أحد قوادها، بل هو فيلم معاد للحرب، يقول ذلك في كل صفحة من صفحات السيناريو.

رائحة النابالم

رحلة ويلارد بعد نحو ٢٠ دقيقة من بداية الفيلم ستأخذه إلى أعماق الأدغال والحرب معا. إنه مستعد لتنفيذ الأمر المسند إليه. على رغم ذلك، تنتابه الأسئلة «كلما واصلت القراءة في ملف الكولونيل كيرتز، أعجبت به وتساءلت عن

”
«سفر الرؤيا... الآن مجددا» هو أكثر الأفلام التي دارت في رحى الحرب الفيتنامية وقعا واقترابا من الحقيقة من دون أن يكون نقلها واقعيا
“

السبب الحقيقي في قرار إعدامه، نسمع صوته الذي يصاحبنا منذ بداية الفيلم إلى نهايته في متابعة روحانية - وجدانية لما يمر به ويلارد من مشاعر وظنون وأفكار. على الطريق يتوقف القارب الذي يقله وأربعة جنود (اثنان من البيض، اثنان من السود هم فردريك فورست، ألبرت هول سام بتوتومز ولاري فيشبورن)، عدة مرات. كل مرة هي مناسبة لإطلال على وجه من وجوه الحرب. بذا، نتعرف الكولونيل كيلغور (روبرت دوفول) السعيد بمهامه وهو يرتدي قبعة شبيهة بتلك التي كان يرتديها الجنرال كاستر خلال حربه ضد قبائل السيوكس. كيلغور، الذي نراه يقود غارة جوية فجرا على قرية فيتنامية تؤوي محاربين، كاوبوي هو يحب ذلك ويتصرف على هذا النحو. حين تنفجر قنبلة قريبة منه يرتمي أرضا مع جنوده ومعاونيه لكنه يقف هناك عاري الصدر ينظر حوله مستشفا. بعد دقائق يقول تلك الكلمة التي ليست في حاجة إلى تدليل: «أحب رائحة النابالم في الصباح».. يقول جادا. يتوقف قليلا ثم يضيف «إنها تذكرني...» يتوقف مجددا باحثا عن الكلمة المعبرة ثم يضيف «بالنصر».

في موقع آخر، يتوقف ويلارد وفريقه عند حفلة ترفيه للجنود تقوم فيها ثلاث راقصات بالرقص أمام مئات الجنود المحرومين من فرص الترفيه الجنسي. حين تثير الفتيات كل ذلك العدد من الرجال يطلب منهن المشرف على الحفلة العودة إلى الطائرة المروحية. وهناك تلك اللقطة الخالدة لجنديين تعلقا بأسفل تلك الطائرة وهي تقلع... أيكون الحب وحيد الأسباب الدافعة إلى التعلق على هذا النحو المتفاني؟ أيكون الوجه الوحيد لحاجة الإنسان إلى البقاء؟ إلى الحياة؟ أم أنها الحرب التي يحاول أولئك الجنود الهرب منها لكنهم يسقطون عائدين إلى غمارها؟!

في موقع ثالث تدور رحى معركة ضارية نسمعها أكثر مما نراها. هول الحرب أن تعيشها أكثر مما تراها. الخوف الناجم عن وجودك في معمعة متسائلا عما تفعله هناك. يصيح ويلارد باحثا عن القائد «ألست أنت؟»، يقول له جندي لا يعرفه في ذلك الموقع. المعركة بلا قيادة. الحرب كلها تبدو كما لو كانت فلتانا وجنوحا. يلتقي ويلارد ورجاله الأربعة الفتيات الثلاث مرة أخرى. هذا اللقاء هو أحد المشاهد الإضافية في النسخة الجديدة من الفيلم. ومفاده إتاحة الفرصة لكي نشاهد جانبا عنيفا آخر من تلك الحرب هو جانب استحالة التواصل بين الرجل والمرأة، على أي صعيد بدنيا كان أم روحانيا، وجدانيا أم فكريا. أحدهم (فردريك فورست الذي سيتسلم لاحقا خطابا تعلمه فيه زوجته بأنها ستتركه لأنها لا تستطيع المضي في العيش وحدها) لا يستمع إلى ما لدى الفتاة التي يحاول مضاجعتها وهي تتحدث عن طموحاتها وأحلامها ومشاعرها. بدورها لا تبدو مهتمة بما يحاول الجندي المثار والمحبط فيما فعله معها. والفعل في النهاية لا يقع!

ملصق فيلم «العراب» الجزء الثاني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ألوان الجحيم

كلما مضى القارب في ذلك النهر الأسود غاص بعيدا في جنون الحرب، في ظلمتها. وفي محطتين لاحقتين نشهد إعدام القارب لمجموعة من القرويين الذين كانوا يعبرون النهر من الاتجاه المعاكس. الطريقة التي يصور بها كوبولا الحادث هي أن الأزمة النفسية داخل المجموعة الأمريكية وصلت إلى حد خوفها من كل احتمال. هناك فتاة فيتنامية تحاول إخفاء كلبها في سلة. ترددها في الاستجابة للأوامر أدى إلى فتح النار على العائلة بأسرها. هيكس (فورست الرائع) يصل إلى حد الانهيار وهو يكشف لقائده المباشر (ألبرت هول) أن السلة لم يكن فيها سلاح ولا رجل من فيتكونغ مختبئ، بل كلب صغير. لكن الفتاة لا تزال حية. يعطي قائد الوحدة الأمر بمساعدتها. يتقدم الكابتن ويلارد (أعلى رتبة لكنه يقود المهمة ولا يقود الفريق حتى تلك اللحظة) يسحب مسدسه ويجهز على الفتاة بنفسه.

لاحقا يتوقف القارب في مزرعة لا تزال مملوكة لمن قرر البقاء من الفرنسيين، إنه فصل آخر من المشاهد الإضافية وليس عجيبا أنه لم ير نور النسخة الأساسية التي خرجت سنة ١٩٧٩. فهي تبدو أخذا للمشاهد بعيدا عن رحلة الفيلم. لكنها هكذا تبدو فقط. في الحقيقة تمدنا بقدر جديد من المعرفة حول العالم الغريب الكائن في تلك الأدغال. فيه أيضا ينام ويلارد مع أرملة فرنسي راحل. لا نرى فعل الحب لكننا نعلم أنه آت إليهما ليس تعطشا إليه بقدر ما هو انسياق آلي نحوه.

في النهاية يصل القارب إلى حيث يكمن الكولونيل كيرتز. كان قد بقي على القارب ذاته قائد المهمة ويلارد والجنديان لانس (سام بوتومز) وهيكس (فورست). الأول أبيض من كاليفورنيا والثاني أبيض من نيو أورلينز. الثاني أصبح الآن أكثر انضباطا وهو يعرض على ويلارد مساعدته. أما الأول فقد تاه، منذ بداية الرحلة وخلال أيامها المديدة، في عالم غير مرئي بناه لنفسه هربا من الواقع، ألوان الجحيم باتت لديه قوس قزح. أهوال الحرب تمر أمام عينيه كما لو كانت فانتازيا جميلة وبات تلقائيا على استعداد للتقولب بكل يسر في أي ظرف من دون تحليل أو شعور. في جحيم كيرتز يمكن له أن يعيش متآلفا لا خطر منه أو عليه.

قمة الفيلم هي ذلك اللقاء بين ويلارد وكيرتز. تلك المشاهد التي أعاد كوبولا تصويرها أكثر من مرة، نظرا لأن مارلون براندو كان حريصا على الانصهار كاملا في شخصية كيرتز وكان يعيد تمثيل حتى ما كان قد بدا للمخرج متكاملا وكافيا. كيرتز يعلم لماذا وصل ويلارد ومن أرسله. ويسجنه بعد وصوله مساء ثم يطلق سراحه صباحا بعدما يلقي برأس هيكس مقطوعا على حجره. بين المساء والصباح يكون كيرتز قد قرر أن يترك لجلاده تنفيذ حكم الإعدام. ذلك لا يتم سريعا ولا بخفة بل يأخذ وقته على الشاشة وبين الاثنين، كأنهما يمارسان طقسا خاصا. حين تنفذ المهمة ينتقل كوبولا بين مشاهد ويلارد وهو يستعد ويتقدم ثم ينفذ، بالسيف، الاغتيال، واحتفال يقوم فيه القرويين بذبح ثور مربوط.

كوبولا دائما ما عمد إلى التوليف المتوازي بين حادثتين كبيرتين في نهايات أفلامه الملحمية («العراب» بأجزائه الثلاثة) وهنا يفعل الأمر ذاته. لقطة لذبح كيرتز مع لقطة لذبح الثور. المشهد، على ناحيته، يقبع في ظلمة شديدة، نحن الآن في أسفل درجات الإنسانية، في قمة العدمية.

القتل

على الورق كانت النهاية، كما وضعها كاتب السيناريو جون ميليوس (مخرج بدوره إنما مقل)، تقتضي بأن يتحد الكولونيل كيرتز مع الكابتن ويلارد في موقف واحد بانضمام الثاني إلى الأول. في الفيلم، بنسختيه، نسمع مثل هذه الدعوة ترد على لسان الكولونيل، لكن الكابتن يبقى مشدودا لمهمته ولغايته على رغم نصيبه من الإعجاب الخفي بالكولونيل، ليس فقط لأن النهاية المختارة للفيلم منطقية وأكثر تجانسا مع

”إن كانت هناك كلمة واحدة تلخص ما يقوم «سفر الرؤيا... الآن مجددا» عليه، فإنها «القتل»... القتل على الجانبين... قتل الأبرياء وقتل الجنود... القتل بلا سبب ولكل الأسباب“

> كاد كوبولا يعلن إفلاسه بعد أن وضع كل مدخراته في اقتراح لم يكتب له النجاح يتمثل في آلة صغيرة تعرض الأفلام القصيرة على طريقة «الجوك بوكس»، وأنقذته شركة «باراموت» عندما طلبت منه إخراج العراب

مضمون الفيلم من مطلعه. بل أيضا هي حالة تعبير عن العبثية الكاملة. جنون لا يبتعد كثيرا عن جنون المشاهد الأولى حين كان ويلارد وحيدا في غرفته الصغيرة.

إن كانت هناك كلمة واحدة تلخص ما يقوم عليه «سفر الرؤيا... الآن مجددا» فإنها «القتل». ليس لأن الاغتيال هو فقط جوهر المهمة المنوطة بالكابتن ويلارد، بل هو أيضا الوجه الأكثر انتشارا على مشاهد الفيلم. القتل على الجانبين. قتل الأبرياء وقتل الجنود وقتل أي فريق لأي فريق آخر. القتل بلا سبب ولكل الأسباب. الإعدامات، الاغتيالات، الموت برصاصة قناص أو بانفجار عبوة أو سقوط قذيفة. حين يذهب هيكس وويلارد إلى الغابة لقطف بعض الثمار يهاجمهما نمر، يفران، وهيكس أكثر خوفا يعلن أنه لن يغادر المركب مطلقا بعد اليوم.

بذلك فإن «سفر الرؤيا... الآن مجددا» هو فيلم ضد القتل، ضد الحرب، لكنه ليس فيلما ضد طرف منها، بل ضد طرفيها، ضدها لأنها نشأت، لا فرق... كيف؟

إذا كان هذا هو شكل «سفر الرؤيا.. الآن مجددا» فما شكل أفلام هذا العبقري كوبولا الأخرى؟ هل هناك هاجس واحد يمر كالسهم في كل أعماله؟ من كوبولا الحقيقي؟ ليقف ويعلن نفسه.

ولد في السابع من ابريل سنة ١٩٣٩ في مدينة دترويت، ولاية ميتشغان، وأدرك أن الإخراج هو رغبته باكرا. ما لم يكن يعلمه يقينا هو أنه سيصبح علامة من علامات السينما الأمريكية الأبهر في السبعينيات وما بعد. والده هوالمؤلف الموسيقي كارمن كوبولا الذي أسند إليه فرنسيس وضع موسيقى لعدد كبير من أعماله. كان فرنسيس وقع في حب السينما منذ أن كان صغيرا يترعرع في نيويورك. وفي سن الحادية والعشرين كان قد انخرط في كلية السينما التابعة لجامعة جنوبي كاليفورنيا (UCLA)، وحين دخل أتون العمل السينمائي اختار أن ينجز بعض أفلام «البورنو الخفيف» قبل أن يلجأ إليه المنتج روجر كورمن، المعروف بأفلام فئة B التجارية (خليط رخيص الإنتاج من أنواع الرعب والبوليسي والأكشن غالبا) ويطلب منه العمل لديه.

"Demintia 13" سنة ١٩٦٣ كان أول أفلام كوبولا، لكن المخرج لن يجد فرصة لتحقيق فيلم سينمائي آخر قبل العام ١٩٦٦ عندما حقق «قوس قزح فينيان» أتبعه بعد عام واحد بأول فيلم عرض له في البلاد العربية «رجال المطر»، كلاهما سقط تجاريا، ولم يحمل في طياته أي ملامح لكوبولا الذي نعرفه الآن. قبل ذلك وبعده لم ينقطع كوبولا عن كتابة السيناريوهات، فأنجز في هذا الحقل «هذه الملكية المدانة» this Property is Condemned (إخراج سيدني بولاك - ١٩٦٦) و«هل تحترق باريس» Is Paris Burning? (رينيه كليمان - ١٩٦٦) و«باتون» (فرانكلين شافنر - ١٩٧٠). عن ذلك الفيلم نال كوبولا أوسكار أفضل سيناريو، وكان لا يزال في الحادية والثلاثين من العمر.

إلى «العراب»

كوبولا انطلق بعد ذلك لإنجاز أول أفلامه العملاقة «العراب»، كان على مشارف الإفلاس المادي نظرا لأنه وضع كل مدخراته في اختراع لم يكتب له النجاح، يتمثل في آلة تشبه آلة «الجوك بوكس» التي تعزف الأسطوانات المنتقاة، إنما هذه تعرض الأفلام القصيرة. باراماونت أنقذته من وضعه عندما طلبت منه تحويل رواية ماريو بوزو حول المافيا، تلك الرواية التي كانت تبث حنينا وألفة إلى عالم الجريمة المنظمة. لم يكتف كوبولا بكتابة «العراب» بل أخرجه، مسجلا عبره نجاحا ساحقا على الناحيتين النقدية والتجارية.

لم يكن هناك شيء من فيلمي كوبولا السابقين يحضرنا لفيلمه الجديد. «رجال المطر» قصة اجتماعية تعاني معالجة تنحو بها في أكثر من اتجاه من دون انضباط أو توازن. «قوس قزح فينيان» اقتبس عن مسرحية بعد ٢١ سنة على عرضها، وهناك معالم بسيطة من اهتمامات كوبولا الأسلوبية. عدم تقييد فيلمه بقطعات سريعة أو الاهتمام بالإيقاع على حساب التجسيد الكامل للشخصية. لكن هذا المنوال وحده لا ينفذ عملا خلابا و«قوس قزح فينيان» هو في أولى درجات الجودة.

«العراب» هو عمل مختلف تماما عما عداه. ملحمة من الحياة العنيفة لعائلة دون كوردوني الصقلية على لوحة فنية رصينة في فيلم ينتمي، كنوع، إلى سينما البوليسي والعصابات. إليه جلب كوبولا بضعة أسماء كانت مثلت معه منهم جيمس كان وروبرت دوفول (ظهرا معا في «رجال المطر»)، وفرض بضعة أسماء أخرى أهمها آل باتشينو الذي لم يكن قد حقق شهرة واسعة بعد، وباراماونت أرادت نجما في ذلك الدور الذي يتبلور رئيسيا في خضم أحداث الفيلم. مارلون براندو لم يواجه معارضة أحد. وهو يؤدي الدور كما لو لم يكن براندو الذي كان هاوي السينما عرفه في كل أعماله السابقة.

خرج الفيلم بعدة أوسكارات، بينها واحدة لبراندو وثانية لأفضل فيلم وثالثة لأفضل سيناريو. لكن كوبولا لم يفز بجائزة أفضل إخراج. هذا الوضع تغير بعد عامين عندما نال كوبولا أوسكار أفضل إخراج عن «العراب ٢»، الفيلم بدوره نال أوسكار أفضل فيلم، كما نال كوبولا أيضا أوسكار أفضل سيناريو.

كلا الفيلمين تميز بالمعالجة الملحمية، في حين عدَّ النقاد الغربيون أن «العراب» هو أول فيلم بـ «مخ» تتجاوز إيراداته مئة مليون دولار، فإذا كان هذا صحيحا فهو أيضا لا يزال واحدا من قلة. كوبولا يصب الكثير من اهتمامه على سير القصة موسعا في سياقها قدر المستطاع، وأحد أساليبه في ذلك هو الاستفادة من كل شخصية يكتبها للفيلم ولو كانت مساندة. في هذا يلتقي «سفر الرؤيا.. الآن مجددا» بـ «العرابين» كما بأفلام كوبولا الأخرى. مشاهدة «العراب» للمرة الأولى تضع المشاهد أمام حجم كبير من العمل يفاجئ عند كل استدارة وموقف. الثانية وما بعد تمكن المشاهد من الغوص أعمق في التركيبة بأسرها، ليكتشف أن الإبهام لم يكن الغاية هنا، بل العنصر المحدود ضمن تركيبة من العناصر الفنية والدراماتيكية المتآلفة. السينما الأمريكية لم تكن شهدت فيلما من هذا النوع بهذا الحجم وبتلك المقدرة، وقلما شاهدت فيلما شبيها بذلك إلى اليوم.

التسعينيات الضحلة

بين «العرابين» أخرج «المحادثة»، ليس بنسيج باهظ آخر، إنما بالتأثير النوعي ذاته. جين هاكمان في دور متنصت تقني مهمته التجسس على من تعينهم الوكالة، يكتشف أن عمله الذي اعتبره ميكانيكيا وتعامل معه على أساس أنه حرفة مبررة، سيقتل حبا ناشئا بين اثنين. أزمته الأخلاقية تبدأ هنا ولا تنتهي مع نهاية الفيلم، عندما يدرك مغبة العمل الذي كان يؤديه. الفيلم كان تعليقا اجتماعيا نيرا على الوضع السياسي آنذاك وضلوع البيت الأبيض في مشاكل من النوع ذاته وضعت حدا لرئاسة رتشارد نيكسون، لكن الفيلم يقف منفردا في حد ذاته بصرف النظر عن تلاقيه مع تلك الأجواء. في الوقت ذاته يشترك وأعمالا كثيرة أخرى من ذلك العصر، أدركت أن لديها مهمة تسجيل الموقف النقدي لما تحفل به الحياة السياسية والاجتماعية الأمريكية.

بعد «العراب ٢» سنة ١٩٧٤، باشر كوبولا إخراج «سفر الرؤيا.. الآن مجددا» ثم أتبع ملحمته الفيتنامية هذه بسلسلة من الأفلام ذات التكلفة الصغيرة أولها «واحد من القلب» ١٩٨٢، والثاني «الغرباء» ١٩٨٣، و«رامبل فيش» ١٩٨٤. الأول موسيقي عاطفي رائع (من أبطاله فردريك فورست ذاته)، أما الثاني والثالث فدراما شبابية (بالأبيض والأسود) عن روايتين لـ S.E. Hinton تبحران في عالم المراهقين والعصابات الشبابية، وتقدم فوجا من الممثلين الذين لمعوا لاحقا منهم س. توماس هاول، توم كروز، نيكولاس كيج، ميكي رورك، باتريك سوايزي وروب لاو.

بين النوعين، المكلف وغير المكلف، أنفق كوبولا سنواته اللاحقة إلى اليوم، «نادي القطن» كان أصعب تنفيذا من أي فيلم آخر لكوبولا باستثناء «سفر الرؤيا.. الآن»، إذ تطلب إعادة كتابة السيناريو أربعين مرة مع مشاكل أخرى. «بيغي سو تتزوج» دراما عاطفية خيالية، «حديقة الحجر» دراما عن العائدين من الجحيم الفيتنامي، «تاكر: الرجل وحلمه» دراما عن حياة مصمم سيارات فريدة من نوعها هذا في الثمانينيات.

التسعينيات بدأت بفيلم «العراب ٣» الذي اعتبره النقاد الغربيون أقل شأنا من سابقيه، ثم «دراكولا حسب برام ستوكر» (واحد من أفضل أفلام دراكولا في التاريخ). تبعه بفيلمين لم يحققا أي نجاح جماهيري هما «جاك» و«المستمطر» الذي لا يزال آخر أعماله حتى الآن (١٩٩٨). إن كوبولا لم يتوقف لكنه لم يجد الثقة التي منحت له أيام «العراب»، ولا الحرية التي يفتقدها معظم المخرجين منذ أن صار المنتج هو الكلمة الأخيرة في المشروع. وعلى الرغم من ذلك بقي ملهما يقوم بإنتاج العديد من أفلام الغير.

البساط المسحوب

كوبولا خبر السينما كما لم يفعل أحد، إذ انطلق في الوقت ذاته الذي انطلق فيه ستيفن سبيلبرغ ،مارتن سكورسيزي وجورج لوكاس، تستطيع أن تدرك الوجهة المختلفة كليا التي خطها لنفسه. ستيفن ذهب جماهيريا مقدما أحيانا مواضيع ذات إطار إنساني في سرد يرضي الجمهور السائد، ولا يزال - إنتاجيا - على قمة النجاح. سكورسيزي حاول الخلط بين ما يهمه وما يهم الرواد، وأصاب وأخطأ هنا وهناك ولكنه لا يزال اسما كبيرا على الصعيد الفني. لوكاس عمد إلى سلسلة «ستار وورز» وانتهى فيها نابذا أي طموحات أخرى. كوبولا الوحيد بين هذا الجيل الذي سعى إلى تأليف سينما عملاقة حتى ولو لم تكن مكلفة مادامت قادرة على تجسيد العالم الذي يريد صياغته عبر الفيلم الواحد. وهو عالم فسيح وغير مقدر تماما. من قبل أن يخرج ستيفن سودربيرغ بفيلمه «ارين بروكوفيتش» (بطولة جوليا روبرتس) بموضوعه الرائج عن المرأة التي تنتصر في حربها ضد شركة لوثت البيئة، قدم كوبولا «المستمطر» بأحاسيس أكثر أمانة للفكرة والهدف منها. لكن الفيلم مر عابرا من دون تقدير كبير.

هاجس كوبولا لا يمكن تحديده بموضوع أو «تيمة» واحدة، إنه يفتح قلبه لكل ما يجده ضروريا له. عادة ما يعمد إلى الخيال للوصول إلى الواقع، لذلك هناك كوابيس وهواجس كثيرة (مشهد استيقاظ المنتج السينمائي ذات صباح على رأس فرسه مذبوحا وموضوعا في سريره- «العراب»). وهو يبحث في انتقال الفرد من وضع إلى آخر (أبطاله يكتشفون معالم جديدة لحياتهم كلما مضوا في طريقهم الصعب). حتى حينما مال إلى سيرة حياة مصمم السيارات (تاكر) أبقى عينه الاجتماعية واعية على ما يتماثل في شخصيته. كذلك الحال في فيلم «المستمطر» الاجتماعي الصادق.

بين تلك الأفلام التي تطرقت إلى موضوع الحرب الفيتنامية «سفر الرؤيا.. الآن» أكبرها حجما ومن أكثرها فعلا في رسم العالم الداكن لها. «العودة إلى الوطن» لهال أشبي ١٩٧٨، «فيلق» Platoon لأوليفر ستون -١٩٨٨، و«سترة معدنية كاملة» Full Metal Jacket لستانلي كوبريك- ١٩٨٧، هي الأفلام الأخرى التي يمكن أن تشكل معا كل جوانب تلك الحرب. «العودة إلى الوطن» هو عن الأزمة العائلية إثر عودة المحارب من الجبهة، «فيلق» هو عن الأزمة بين الجنود والحرب الاستثنائية فيما بينهم، «سترة معدنية كاملة» عن تنشئة الجندي الأمريكي على العنف والاستجابة للأوامر، ثم إرساله بأقل ذخيرة إنسانية وفكرية إلى بؤرة الصراع.

إنها بانوراما، لكنها لا تستطيع أن تتكامل إلا بضم «سفر الرؤيا.. الآن مجددا»- سواء في النسخة الأولى أو في النسخة المنقحة الحالية- إليها. فيلم كوبولا أفضلها على أكثر من صعيد. وحده يمكن أن يفي بكل ما يرغب المرء معرفته عن تلك الحرب وخشي أن يسأل!! ◆

> «العراب» هو عمل مختلف تماما عما عداه. ملحمة من الحياة العنيفة لعائلة «دون كورليوني» على لوحة فنية رصينة في فيلم ينتمي - كنوع - إلى سينما العصابات

رأت هوليوود في روايات هيمنجواي مادة دسمة لإنتاج عدد من الأفلام المثيرة التي بلغ عددها خمسة عشر فيلما، ولم يكن الكاتب الكبير راضيا عن ذلك كله، فكأنما سيق إليه مرغما بدافع تعطشه إلى الشهرة، أو رغبته في الثراء، أو كليهما معا. وكان يتساءل باستمرار: ما الذي فعله صانعو الأفلام بي؟ قال في رسالة كتبها إلى أحد أصدقائه، قبل أن يموت: لماذا تعمدت هوليوود أن تصنع فيلما فاسدا من كل رواية كتبتها؟ وكانت أول رواية أفسدتها هوليوود له - على حد قوله - «وداعا للسلاح» التي أنتجتها فيلما لا بأس به عام ١٩٣٢، ثم أنتجته مرة أخرى من إخراج دافيد سلزنيك الذي أحاطه بهالة من الهيبة والجلال، وكان يريده ملحمة رائعة تشبه الفيلم الكبير «ذهب مع الريح»، ولكن مدة عرضه الطويلة وفشل بطلته جنيفر جونز في أداء دورها - إذ كانت صلبة وقاسية - كانا سببا في إحباط هيمنجواي ونفوره المتجدد من السينما... لكنه كان يعود إليها في كل مرة باندفاع وإصرار.

كذلك لم يعجبه الفيلم الذي أخذ عن روايته «أن تملك وألا تملك To have and to have not » وقد أنتجه الأخوان وارنر عام ١٩٤٤ وكان من بطولة همفري بوجارت، ولورين باكال، ولم يعجبه السيناريو الذي وضعه صديقه الروائي الكبير وليم فولكنر وجولز فيرتمان، ولم يعجبه كذلك فيلم (القتلة) - عن رواية له - وقد مثل فيه رونالد ريجان الرئيس الأسبق للولايات المتحدة آخر أفلامه. لكن من المؤكد أن هيمنجواي كان يتقاضى مبالغ كبيرة من المال ثمنا لرواياته... فقد تلقى مبلغ ثمانين ألف دولار عن فيلمه «وداعا للسلاح» وكان هذا مبلغا هائلا في ذلك الحين، كما تلقى مائة وخمسين ألف دولار مقابل «الرجل العجوز والبحر»، ورفض مبلغ ثلاثمائة ألف دولار عن قصته التي لم تكن قد اكتملت «جنة عدن» والتي لم تنشر إلا بعد وفاته بخمس وعشرين سنة.

إيمان أمين شنار - الأردن

هيمنجواي والسينما

جدلية الحياة والموت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يزر هيمنجواي هوليوود إلا مرة واحدة، وذلك عام ١٩٣٧ عندما كان يجمع التبرعات من أجل الجبهة الديموقراطية في الحرب الأهلية الإسبانية.

وقد لخص موقفه من صانعي الأفلام بقوله: «إن الكاتب الذي يبيع إنتاجه إلى هوليوود إنما يفقد سلامته الشخصية... وقال: «إن أفضل طريقة يتعامل بها الكاتب مع هوليوود أن يلقي إليهم بكتابه من بعيد، ويرموا إليه المال كذلك، ثم يقفز إلى سيارته ليعود مسرعا ولا يلتفت إلى وراء!». وينسى أن هدفه وهدفهم واحد: هو هذا المال... وما يجلبه من رفاهية ومتاع... وإن ظل في أعماق قلبه ذلك السؤال، يضج في لهفة وابتهال: فيم نحيا؟ ولأي غاية؟

كذلك لم يفارقه القلق في أي رواية من رواياته... يقول في ختام روايته «أن تملك وألا تملك» ساخرا متهكما: «إذا عشت عشرين سنة أخرى فما الذي سأفعله في حياتي؟ لن يجيبني أحد... وليس أمامي إلا أن آخذ الحياة كل يوم بالطريقة التي تسير الحياة بموجبها... ليس ثمة مهرب إلا أن يموت المرء في داخله، فيصبح كل شيء سهلا. ذلك ما يفعله معظم الناس في أغلب أوقاتهم، وأظن أن الحياة ستكون على ما يرام حينما تمضي على ذلك النحو!». ويقول في كتابه «الرجل العجوز والبحر»: «كم أنا سعيد لأننا لسنا مطالبين بأن نقتل النجوم... تخيل أن على كل رجل منا أن يحاول قتل القمر... والقمر يهرب بعيدا».

بلى. لقد كان يطارد القمر، ويجري لاهثا خلف السراب، يحاصره السؤال من كل جانب، لكنه لم يحدق في وجهه قط، ولم يفرغ له، فقد كان يبتغي شيئا آخر.. ولا يدري أن ذلك السؤال يظل مغلقا عصيا... ولا يعطي ثمراته إلا لقلب لا يشغله سواه.

لم يكن أحد يتوقع لرواية هيمنجواي «الرجل العجوز والبحر» أي نجاح يذكر إذا حولت إلى فيلم سينمائي... ذلك أن هذه الرواية تقوم على حدث واحد، يتم في مكان واحد، على يد رجل وحيد... وهو حدث يستمد أهميته من أبعاده النفسية والذهنية ... ولا يكاد يمت بصلة إلى واقعية ديناميكية تتلاءم مع أدوات السينما البصرية والسمعية.

واكب هيمنجواي مسيرة إنتاج هذا الفيلم منذ كان فكرة في ذهن مخرجه جون ستيرجز حتى احتضنته الشاشة الفضية سنة ١٩٥٨... ولا شك في أن الروائي الكبير كان شديد القلق على مصير روايته التي كلفته جهدا هائلا، حتى أنه أعاد كتابتها سبعا وثلاثين مرة قبل أن يدفع بها إلى المطبعة... ولم لا يفعل؟ وقد مرت عليه، قبل هذه الرواية، اثنتا عشرة سنة لم يكتب خلالها شيئا، حتى خيل إليه أنه فقد كل مصادر إلهامه، بعد أن كان يوما ما، وبإجماع النقاد، أعظم كاتب على وجه الأرض؟

ها هو ذا يرى إلى ما يفعله رجال السينما بروايته الأخيرة، ويجن من الغيظ لما يراه: لقد اختاروا الممثل سبنسر تريسي للقيام بدور الرجل العجوز ولم يرق ذلك لا للروائي الشهير، ولا لجمهور النقاد... وقالوا: أين هذا الأمريكي المرفه الرقيق الذي لم يتجاوز السابعة والخمسين، من ذلك الصياد الكوبي السبعيني الفقير الجائع، المعروق الوجه، الغائر العينين؟

ومما زاد الطين بلة أن كثيرا من مشاهد البحر ستصور في الأستديو. فأنى يكون ذلك، وعقدة الرواية تتجلى في ذلك الصراع الرهيب بين الرجل العجوز في قاربه المزق الصغير، وأسماك القرش ووحشة الليل في لجة المحيط الهائل العميق؟

وتم الفيلم، وحقق سبنسر تريسي - على الرغم من كل التوقعات المتشائمة- فوزا عظيما، كان في حاجة إليه، بعد أن قضى أعواما عدة يجر أذيال انحسار مجده السينمائي، وافتتن به المشاهدون، وهو يجسد شخصية سانتياجو المرهق الذي قضى أربعة وثمانين يوما من دون أن يصيد سمكة واحدة، وتخلى عنه مرافقه الصبي... لكنه أصر على مواصلة الكفاح، ومضى يمخر عباب المحيط، حتى تمكن من اصطياد سمكة (مرلين) ضخمة لم تر البحار أكبر ولا أجمل منها، وإذا بأسماك القرش المفترسة تهاجمه من كل فج، وتنهش فريسته إربا إربا، وهو يطعنها برمحه القصير، ويذود عن فريسته بذراعه الذي يتنزى دما، ويحتفظ بالهيكل العظمي المهيب لسمكته الرائعة، ويعود منتصرا، وقد أكد مقولة هيمنجواي في كل رواياته: «الإنسان يمكن أن يهزم ويدمر، ولكنه لا يستسلم».

واستعاد الكاتب شهرته وأضاف إلى جائزة «بوليتزر» التي كان قد فاز بها عندما نشر روايته هذه - سنة ١٩٥٢ - مجدا جديدا. وكذلك استطاع سبنسر تريسي أن يحقق نجاحا رائعا بإصراره العنيد، وحضوره الجليل، وصوته المعبر وهو يسرد مقاطع من قصة هيمنجواي في أثناء الصراع الذي استغرقه أياما، ووضعه في علاقة حميمة مع جسده ومع عناصر الكون من حوله، وراح يخاطب يده الجريحة: «اصبري أيتها اليد! أنا أحمل نفسي على تناول الطعام من أجلك ... لشد ما أتمنى أن أطعم السمكة ... إنها أختي... ولكن لابد لي من قتلها، وعلي أن أحتفظ بقوتي كي أتمكن من ذلك! يا إلهي! ساعدني على إزالة هذا التشنج عن يدي ... لا يليق باليد القوية أن تصاب بالتشنج».

لقد استطاع المخرج أن يستخلص كل ذرة من إمكانات الإثارة والتشويق من هذا الموقف البسيط في مظهره، العميق في دلالته، كما نجح المصور (جيمس وونغ هو، ومؤلف الموسيقى ديمتري تيومكن، وكاتب السيناريو بيتر فيرتل وسائر الفنيين، في تحقيق فيلم يعد علامة مضيئة في مسيرة السينما العالمية.

ولقد أنتجت هذه الرواية فيلما آخر سنة ١٩٩٠ وكان من بطولة أنتوني كوين هذه المرة، لكنه لم يكن في مستوى الإنتاج الأول، لاسيما أنه قد أضيفت إليه قصة حب تافهة، بلا معنى.

قصة حياة

ولد أرنست هيمنجواي سنة ١٨٩٩ في ضاحية «أوك بارك» بولاية «الينوي»، لأب كان يعمل طبيبا، وأم احترفت تعليم الموسيقى، واحتضن

أبواد مواهبه الفنية التي ظهرت في وقت مبكر، وحاولت أمه أن تستميله إلى دراسة الموسيقى، إلا أن همه كان مركزا كليا على الحياة العملية وحب الحركة والصراع ... وكان يصحب أباد في رحلات الصيد منذ صباه ... واتجه إلى الملاكمة وكرة القدم في أثناء دراسته الثانوية، حتى تعرض لإصابة في عينيه لم تبارحه آثارها طيلة حياته، وتولى تحرير جريدة المدرسة، ثم راح يكتب المقالات في جريدة «كنساس سيتي ستار».

تخرج في المدرسة الثانوية عام ١٩١٧ وتقدم بطلب للالتحاق بالجيش، ورفض طلبه بسبب ضعف بصره ... إلا أنه أصر على الاشتراك في الحرب العالمية الأولى متطوعا في الصليب الأحمر، وتولى قيادة سيارة إسعاف، وأرسل إلى الجبهة الإيطالية عام ١٩١٨، حيث أصيب بقذيفة في ساقه، ولم تمنعه الإصابة من إسعاف جندي جريح، إذ حمله على ظهره، وعاد به إلى مركز القيادة تحت وابل من طلقات الرشاشات، فمنحته الحكومة الإيطالية وسامين تقديرا لشجاعته.. وبعد أن تماثل للشفاء انضم إلى كتيبة مشاة إيطالية، واختزن من التجارب في أثناء الخدمة العسكرية، ما مكنه من تأليف روايته الرائعة «وداعا للسلاح» سنة ١٩٢٩.

وضعت الحرب أوزارها، وعاد إلى أمريكا، ليعيش في شيكاغو، ويتزوج هادلي ريتشاردسن، ثم ارتحل معها للإقامة في باريس، حيث عمل مراسلا لجريدة «ستار»، ونشر فيها لقاءات صحافية عدة، أجراها مع عدد من المشاهير مثل موسوليني ولويد جورج.

وقضى في باريس خمس سنوات، كتب خلالها كتابه «ثلاث قصص وعشر قصائد»، وأعد روايته «العيد المتنقل»، والتقى في باريس الشاعر الأمريكي إزرا باوند والأديبة جرترود شتاين، وكان هاجسه الأكبر تصوير مأساة الجيل الضائع - جيل ما بعد الحرب - وقد تجلى ذلك الهاجس بوضوح في روايته الشهيرة «لمن تقرع الأجراس» التي كتبها عام ١٩٣٧ حينما كان يعمل مراسلا لجريدته الأثيرة «ستار» في أثناء الحرب الأهلية الإسبانية.

وفي عام ١٩٣٤، رحل إلى إفريقيا وقام برحلات صيد كثيرة هناك، ووضع مسودات روايتيه القادمتين «ثلوج كليمنجارو» و«ربوع أفريقيا الخضراء». وفي عام ١٩٤٠، طلق زوجته الثانية وتزوج مارثا ملبورن، وشارك في الحرب العالمية الثانية مراسلا صحافيا في باريس.

وفي عام ١٩٤٥ طلق زوجته الثالثة، وتزوج ماري ويلش وانتقل معها إلى كوبا مؤملا أن يعيش بقية حياته فيها. وفي عام ١٩٦٠، دخل المستشفى ليعالج من ارتفاع شديد في ضغط الدم، والتهاب في الكبد، وظل يعاني منهما حتى مات منتحرا عام ١٩٦١.

فيلم «هيمنجواي - صورة حياة»

من إخراج: إيريك كانويل

يتناول هذا الفيلم الوثائقي حياة هيمنجواي، ويحاول أن يميط اللثام عن شخصيته المحيرة المثيرة التي كانت تتأرجح دوما بين النقيضين: حبه الغامر للحياة، وفضوله المتوقد التواق للقاء الموت. كأنما يتساءل باستمرار: إذا كان الموت قدرنا فلماذا نعيش؟. ويجيب باستمرار: علينا أن نعب لذائذ الحياة عبا، ولنمت بعدئذ وقوفا بلا شكوى ولا ندم!.. أو كأنه تلك السمكة التي خاطبها سانتياغو قبل أن يقتلها: أيتها السمكة! كم أحبك وكم أحترمك! ولكن علي أن أقتلك قبل أن ينتهي هذا اليوم! لقد كانت حياته سلسلة متصلة من مواقف المواجهة والتحدي. كذلك هي رواياته. كان يحب الشهرة ويعمل كي ينالها دونما كلل. فهو ينشد الكمال في كل ما يفعل، ويحترق بمشاعره التي لا تهدأ.. ثم يتقاسم تلك المشاعر مع أبطاله. فإذا هم يخرجون من صفحات كتبه - أو على شاشة أفلامه - أحياء، ويبقون في ذاكرة المتلقين.

يقول منتج هذا الفيلم بيرنارد لاجوي: المغزى الحقيقي لحياة هيمنجواي - ولقصة الرجل العجوز والبحر - هو أن على الإنسان أن يكون شجاعا في مواجهة الهزيمة. لذلك يعرض الفيلم صورا من حياة الكاتب تضج بالقوة والتحمل، منذ نشأته في «ميتشغان»، ثم انخراطه في الحرب العالمية الأولى في إيطاليا، ثم في أثناء إقامته في إسبانيا حيث الحرب الأهلية، ومصارعة الثيران التي افتتن بها واتخذ منها مصدرا لإشباع إحساسه بالطبيعة، واندماجه بها، ثم في كوبا المطلة على الساحل الذي ألهمه قصته الخالدة. ويقول: كان هدفنا - في هذا الفيلم - أن ننقل حياة هيمنجواي من خلال العواطف لا الحقائق، ولذلك بحثنا عن مخرج جديد على الوسط السينمائي، فوجدناه في إيريك كانويل، المخرج المتمرس في مسلسلات التلفزيون، فواجه التحدي في تتبع حياة الكاتب وأعماله، في فيلم أكبر من أن يكون مجرد عمل وثائقي تقليدي.

العجوز والبحر

فاز ألكسندر بتروف بالجائزة الأكاديمية عن عمل مميز أنجزه، يعتمد على تسعة وعشرين ألف لوحة زيتية تحكي قصة «الرجل العجوز والبحر»، ولا عجب أن تحظى هذه الرواية باهتمام بالغ، فقد كتبها هيمنجواي بعد ركود طويل. كان آخر عمل كبير له - قبل هذه القصة - روايته «عبر النهر وخلال الأشجار» التي لم تستقبل بشكل جيد.

كان هيمنجواي يريد أن تكون قصة سانتياغو جزءا من مشروع أكبر سماه «كتاب البحر»، فوجد أن ذلك سيكون صعبا للغاية، فقرر نشر القصة باعتبارها عملا مستقلا ... وكتب لناشره تشارلز سكرينبر عام ١٩٥١: «هذه هي الواقعية التي كنت أعمل لتجسيدها طيلة حياتي... واقعية يمكن أن تقرأ ببساطة ويسر في رواية تبدو قصيرة جدا، لكنها تشتمل على كل أبعاد عالم الواقع وعالم الروح معا، وفي وقت واحد». ونشرت الرواية بأكملها، في أحد أعداد مجلة «Life»، ولقيت نجاحا فوريا باهرا... ففي يومين اثنين بيع من المجلة خمسة ملايين نسخة. واحتلت القصة الرقم الأول بين الكتب الأكثر مبيعا، وظلت كذلك مدة ستة أشهر وقال فيها الروائي الكبير وليام فولكنر: «ستظهر الأيام أن هذه القصة هي الأفضل بين كل ما كتبناه». وفازت بجائزة «بوليتزر» عام ١٩٥٣ وجائزة الأكاديمية الأمريكية للفنون، وكانت سببا رئيسيا لفوز هيمنجواي بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٥٤، ولكن لم يمض زمن طويل حتى انهال عليها بعض النقاد ذما وتجريحا، قائلين إن فيها مواقف لا تمت إلى الواقعية بأي صلة، وعدّوها أقل أعمال الكاتب أهمية وأثرا، على الرغم من أن نقادا آخرين أبرزوا ما فيها من وحدة وانسجام بين البطل والطبيعة المحيطة به: الأسماك والطيور والنجوم، وما تركز عليه من بطولة تقوم على الكرامة الشخصية التي ترى أن ما نحققه أو نفشل فيه لا يعتمد على ما هو خارج عنا، بل على ما ينبثق من النبل الداخلي، لذلك لم يقتل سانتياغو السمكة الضخمة من أجل قيمتها المادية، ولكن ثأرا لكبريائه، مؤكدا أن التواضع ليس شيئا شائنا ما لم يفقد المرء كرامته. وقال أحد النقاد: عيب هيمنجواي في هذه القصة يتمثل في أنه لم يكن يعرف ماذا يريد: (لقد أراد كل شيء، ولم يرد شيئا في الوقت نفسه). ألم يكن ذلك هو ملخص حياته أيضا؟

ثلوج كليمنجارو

إخراج: هنري كينج

تمثيل: جريجوري بك وأفا جاردنر وسوزان هيوارد

يصاب الكاتب هاري ستريت (جريجوري بك) بجراح عدة عندما تسقط به طائرة خلال رحلة صيد في أفريقيا، فتعصف به الذكريات، وتعيده إلى ماضيه، وتضطره إلى الاعتراف بفشله في الحب والأدب جميعا، وتشتد به الحمى وهو مستلق في خيمة أعدت له على جبل كليمنجارو... ويأخذه الهذيان بعيدا، ويستغرق في بث شكواه إلى زوجته هيلين (سوزان هيوارد)، ويحدثها عن مأساته التي عاشها مع المرأة الوحيدة التي أحبها من كل قلبه (أفا جاردنر)، والتي كانت قد توفيت منذ زمن بعيد، ولكنه يراها ماثلة أمامه لا تفارقه في ليل أو نهار. ويقول إنه أضاع حبه ذاك عندما أدمن التجوال في أقطار العالم من أجل تجارب يعيشها ويجسدها في رواياته، وها هو ذا قد خسر حبيبته وخسر نفسه وفنه وكل شيء! «أنا ضجر من الاحتضار كمثل ضجري من كل شيء آخر!» وتسأله زوجته: ما الضجر يا عزيزي؟ فيجيب: «أي شيء يفعله الإنسان فترة طويلة أكثر مما ينبغي. ولكن في استطاعتي أن أقهر كل شيء، لأنه ما من شيء يستطيع أن ينزل بي أذى، إذا لم أبال به. إنك حين تعمل أي شيء مبكرا أكثر مما ينبغي، أو متأخرا أكثر مما ينبغي، لا يحق لك أن تتوقع أن يكون الناس باقين حيث هم، ينتظرونك!».

وتصغي إليه زوجته بصبر، وتواسيه، وتمرضه بحكمة وأناة. وشيئا فشيئا يشعر، بين نوبات الحمى التي تجتاحه، بإخلاص هذه الزوجة وتفانيها من أجله. ويستعيد ثقته بنفسه، ويشعر بأن الحياة لم تزل أمامه، وأن باستطاعته أن يحقق كل أمانيه... ثم يتذكر أن ثمة، على مقربة من قمة الجبل، هيكل فهد متيبسا يغطيه الجليد. ويتساءل: ما الذي كان يبحث عنه الفهد عند تلك القمة الشاهقة؟ إنه السؤال الذي ظل يطارد هيمنجواي طيلة حياته... فهو يبحث له عن جواب. وكان ثمة ضبع يئن بجانب الكاتب الجريح ... وها قد كف فجأة عن الأنين تحت جنح الظلام، وأخذ يرسل صوتا غريبا إنسانيا يكاد يكون دامعا... وهمس الرجل: أتدرين أن الشيء الوحيد الذي لم أفقده هو الفضول؟. وحنى رأسه على صدره ولفظ النفس الأخير... وصرخت الزوجة: هاري! أرجوك! ... ولم تظفر بجواب.

فيلم: لمن تقرع الأجراس

بطولة: جاري كوبر وانجريد برجمان

هذا الفيلم من أفضل أفلام هيمنجواي، إن لم يكن أفضلها على الإطلاق، فقد أتيح له نجمان كبيران جسدا قصة حب قلما تتكرر. عندما عرض الفيلم عام ١٩٤٣ تصدى له بعض النقاد قائلين: مادامت قصة الفيلم مستوحاة من الحرب الأهلية الإسبانية، فلماذا لا يظهر فيه الجنرال فرانكو وهو أحد أبطال تلك الحرب؟. وهذا هو المأخذ الوحيد على الفيلم حينذاك، هو الآن في مصلحته بالتأكيد: إذ لو ركز الفيلم على مواقف سياسية آنية، لغدا قطعة من التاريخ لا تصلح إلا لزمن معين، وهذا هو ما تجاوزه الفيلم، فكان قصة حب إنسانية باقية، تحرك المشاعر في كل حين.

وتظل الفكرة التي طرحها الفيلم قائمة ومؤثرة: لا أحد يستطيع أن يكون جزيرة معزولة،(No man is an island)ولقد أدى جاري كوبر دوره بإتقان عظيم، لاسيما أنه لم يحاول استخدام جاذبيته ونجوميته لاحتكار الشاشة، بل حرص على أن يكون فردا في مجموعة تعمل في تناسق دقيق، وتنجح في الجمع بين القوة والإثارة، ما أتاح المتعة والفائدة لجمهور المشاهدين. وقد فاز الفيلم بجائزة الأوسكار لأفضل ممثلة مساعدة (كاترينا باكسينو) كما رشح لأوسكار أفضل تصوير، وأفضل ممثل، وأفضل ممثلة، وأفضل فيلم، وفاز أيضا بجائزة لأفضل ممثل مساعد هو(Golden Glub) (تاميروف).

جاري كوبر وهيمنجواي

فاز جاري كوبر، خلال حياته السينمائية، التي استمرت متألقة أعواما طوالا، بجائزتي أوسكار وثالثة فخرية. وكان قد مثل، قبل فيلم (لمن تقرع الأجراس) فيلما آخر لهيمنجواي هو (وداعا للسلاح) عام ١٩٣٢، وكان صديقا شخصيا للكاتب الكبير، وكان عجيبا أن تستمر صداقتهما عشرين عاما على الرغم مما بين شخصيتيهما من اختلاف. ذلك أن كوبر كان رجلا محافظا رصينا، أما هيمنجواي فإنسان متمرد إلى حد التهور والجنون... وكثيرا ما كان أحدهما يقاطع الآخر أو يصطدم به، ثم يعودان فيلتقيان على مودة راسخة. وعندما أصيب كوبر بالسرطان رفض العلاج الكيميائي بإصرار، وآثر أن يصحب صديقه المفضل في رحلة صيد طويلة، وتوفي سنة ١٩٦١، وما لبث هيمنجواي أن اختار الموت منتحرا، بعد وفاة صديقه بشهرين، وقال أحد النقاد في العلاقة بين الرجلين: «كان هيمنجواي يصور في رواياته الأشياء التي لا تعبر عنها الكلمات، تماما مثل صديقه الحميم الصامت القوي جاري كوبر ◆

”

يتلخص موقف هيمنجواي من السينما في قوله: إن أفضل طريقة يتعامل بها الكاتب مع هوليوود أن يلقي إليهم بكتابه من بعيد، ويرموا إليه المال كذلك، ثم يقفز إلى سيارته ليعود مسرعا ولا يلتفت إلى وراء!

“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحنين، هو حالة من استجلاب الماضي الذي عشناه، عن طريق الحكي، أو التذكر، ويرتبط الحنين بصفة خاصة بذكريات عزيزة لدى الإنسان، فالتاريخ الذي لم أعشه لا يمثل بالنسبة لي أي حنين، وإنما أقرأه أو أطالعه كأنه شيء لا يخصني، حتى إن كان المرء يتعاطف معه. ومن هنا تجيء أهمية أن يتحول الحنين إلى تاريخ... فهو لا يعود أبدا، لا نستطيع أن نسترده، وكل ما يمكن للفنان أن يفعله، هو أن يعيد تجسيده. فالتذكر وحده لا يكفي. وفي الأدب، فإن الروائي عادة ما يكتب سيرته الذاتية، أو مذكراته، لكن السينمائي، لغته هي الصور، وسيرته سينما، لذا فإنه لابد من أن يتذكر عن طريق الفيلم.

محمود قاسم - مصر

يومئ لها الحنين ويرسمها التاريخ:

السيرة الذاتية في السينما

في سينما الحنين، كان إيليا كازان من أوائل من بدأوا التجارب عام ١٩٦٤ في فيلمه «أمريكا أمريكا»، ثم استكمل سيرته في فيلمه «التنظيم» عام ١٩٦٨. واختلفت تجربة فيلليني كثيرا، حيث مزج سيرته الذاتية برؤى أقرب إلى الفنتازيا، والجنون، ولم يكن فيها عقلانية الواقع، مثلما سنرى في التجارب المصرية، أو عند إيليا كازان، وقد تمثلت تجارب فردريكو فيلليني في مزج اسمه مباشرة بالأفلام التي يتذكر فيها، أو تحمل رؤيته الشخصية، خاصة «روما فيلليني» ثم «إنى أتذكر».

وقد صارت هذه الحالة من الحنين بمنزلة ظاهرة تتناثر في أنحاء متفرقة من العالم، قام بها المخرج الجزائري مهدي شرف في روايته «الشاي في مخدع أرشي أحمد» التي تحولت إلى فيلم تحت عنوان «شاي في مخدع أرشميدس» عام ١٩٨٣. وفي فرنسا قدم المخرج هنري ترنوي سيرة أسرته الأرمينية ورحلتها إلى فرنسا في رواية أدبية تحمل اسم «الرحيل إلى مايرنج»، ثم أخرج الرواية فيلما ضخما، قام ببطولته عمر الشريف وكلوديا كاردينالي. وفي أمريكا كانت تجربة بوب فوس واضحة في فيلمه «ليني» ١٩٧٤ ثم «كل هذا الجاز» ١٩٧٩.

ويحسب ليوسف شاهين أنه أول من صنع هذه الظاهرة في السينما المصرية، وهو لم يتوقف عند حنينه إلى الماضي من خلال السينما عند فيلم واحد مثل «إسكندرية ليه» عام ١٩٧٩، الذي بدا غريبا في عنوانه! بل إنه استكمل حالة الحنين في فيلمه «حدوتة مصرية» ١٩٨٢ و«إسكندرية كمان وكمان» ١٩٩٠، بل إنه أشار إلى أن هناك تشابها بينه وبين أبطال أفلامه الأخرى، مثل «المهاجر» و«الآخر»، كأنه يسرد سيرته الذاتية كما تروق له، لكن الحقيقة أن شاهين لم يكن في حاجة إلى تأويل سيرته، ونحن نراها بكل وضوح في «إسكندرية ليه».

ففي هذا الفيلم، هناك حالة كاملة من استجلاب كل ما يمكن استجلابه من الماضي المنصرم، في فيلم واحد، ليس ما يتعلق فقط بشخصية التلميذ يحيى، وأسرته التي عاش بينها، بل إن الفيلم كما كتب رؤوف توفيق في مجلة «صباح الخير» - ٢٠ سبتمبر ١٩٧٩ -: «إنما يكاد يكون بانوراما لمدينة وعلاقات سكانها في ظل ظروف الحرب عام ١٩٤٢، وتحتك الأحداث المتلاحقة على أن تكون منتبها تماما لكي تصل إلى النهاية، وأقصد النهاية بالمعنى الحرفي للكلمة، أي آخر لقطة في الفيلم، حيث يقدم المخرج بداية نهاية الحلم بأمريكا. عندما يصل الشاب، بعد عناد طويل إلى الشاطئ الأمريكي، فيجد في انتظاره اليهود في ملابسهم التقليدية، وكأنهم يتلقفون ما تلقيه أمواج البحر من مهاجرين... ثم تمثال الحرية الذي يكشف عن أنيابه في ضحكة مرعبة وغمزة عين عاهرة».

الحنين هنا إلى زمنين، الأول هو زمن المخرج، حين كان في السادسة عشرة من العمر - يوسف شاهين مولود عام ١٩٢٦ - وأيضا إلى زمن الإسكندرية في عام ١٩٤٢. مدينة تملأها الأحداث، جنود الاحتلال وترقب وصول القوات الألمانية، وقلق لدى أبناء المدينة من اليهود، المدينة تعج بأجانب من جميع الجنسيات، وقوات جيش الحلفاء، ينتشرون في الشوارع والملاهي، يعيشون لحظات الحرب المرتقبة، ومصير مجهول، لذا فإننا لا نكاد نراهم في حالة من السكر، واللهو، وسط الراقصات، والخمور، والداعرات.

والمدينة المملوءة بالحركة، والمتناقضات تشهد العديد من القصص التي يستجلب الفيلم بعضا منها، مثل قصة فتاة يهودية تحب شابا مصريا، لكن الأسرة مكتوب عليها الرحيل إلى أستراليا، خوفا من وصول الجيوش النازية إلى الإسكندرية قادمة من الصحراء، وأيضا هناك علاقات صداقة بين يحيى وأحد الجنود الإنجليز، كما أن بعض شباب المدينة يتمكنون من اصطياد العسكر الإنجليز، وينجحون في اغتيال بعضهم بهدف عمل بلبلة أكثر وسط قوات الاحتلال.

ولأننا أمام حالة خاصة من الحنين، فإن المخرج يحاول استجلاب أكثر قدر من الذكريات الساكنة فيه، التي من خلالها يمكن أن تصور المدينة كأقرب ما يكون إلى ما كانت عليه في تلك الفترة، لذا فإن النصف الأول من الفيلم يمتلئ بالشخصيات التي تنتمي إلى تلك المرحلة، يظهر البعض ثم يختفي كي يظهر الآخر، مثلما يحدث في الحياة، كل هؤلاء وسط قصة يحيى.

يحيى... تلميذ في مدرسة فيكتوريا، والده محام بسيط، هجر المهنة، بعد أن أحس بأنه لم يعد بقادر على الدفاع عن الحق، وسط تلك الظروف المعقدة التي تزدحم فيها المدينة، وقد اقتصد الأب الكثير من مصروف البيت كي يلتحق ابنه بمدرسة يتعلم فيها أبناء الموسرين، والملوك. والابن يحيى هو الحلم المأمول، والمستقبل الحقيقي لدى الأب، وهذا الأب فقد ابنه الأكبر ذات يوم، فترك جرحا بليغا داخل قلوب أفراد الأسرة، بخاصة الأم، والجدة التي تتذكر دوما أيام الماضي الخاصة بها - حنينها الذاتي - حين كانت تعيش في أسرة موسرة.

يحيى.. طالب فيكتوريا، الذي بلغ السادسة عشرة، يعيش تجربة الإحساس الأول بالذكورة والرجولة. يكتشف السينما الأمريكية، ويشاهد أفلامها، ويحفظ أشعار شكسبير، ويقوم بتمثيل شخصية هاملت أمام زملاء الفصل، وهو يحلم بأن يسافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليدرس السينما، ويكون مثل هؤلاء الذين يرى لهم أفلاما في دور السينما.

وأهمية فيلم «إسكندرية ليه» ضمن ثلاثية الحنين، الذي تم فيها استجلاب تاريخه، أنه الفيلم الذي يدور بأكمله في أجواء الواقع، لم يستخدم فيه المخرج الفنتازيا، أو مزج الأزمنة، والأحداث، مثلما حدث في الفيلمين التاليين، ولذا فإنه حاول استجماع أكبر عدد من الأشخاص، كما حاول رؤوف توفيق أن يلمهم في مقاله المذكور قائلا: «وجرأة المخرج في تقديم الطبقة الغنية، سواء أكان هذا الغني من صلب الطبقة الأرستقراطية، أم عن حرب من دم وعرق العمال والتجارة في أي شيء... ففي الأرستقراطية نلمح جشع صاحب المصنع - فريد شوقي - ثم بذرة غنى صغيرة - عزت العلايلي - هذا الصعلوك الفهلوي الذي عرف كيف يستفيد من الحرب لحسابه الخاص، حتى أصبح رجل أعمال يطبع بطاقات باسمه، ويحلم بتكوين علاقات عمل مع رجال الأعمال في أمريكا.

أما فيلم «حدوتة مصرية»، فإننا لسنا أمام حالة كاملة من الحنين، بل يعود الفيلم إلى الماضي بين الحين والآخر، متذكرا كيف كان ذلك الماضي، وسط التصاق حقيقي بالواقع، فالمخرج يستجلب هذا الماضي في أثناء إجراء عملية في القلب، هو بين الموت والحياة، ويبدو كأنه يعقد محاكمة خاصة لمن ارتبطوا به في طفولته، وصباه، ثم يقوم برحلة تذكر أكثر منها حنينا، حين يتحدث عن علاقته الأولى بزوجته، وكيف تزوجها، وأن أباها هو الذي أنتج له فيلما في بداية حياته، كما يتحدث عن تجربته في إخراج «ابن النيل» والذهاب بالفيلم إلى مهرجان «كان»، وحلمه بالحصول على جائزة، وتجواله مع زوجته في أروقة المدينة، ثم علاقته بإحدى بنات الهوى في مصر، وكيف أخرج فيلم «باب الحديد».

هناك فرق بين الحنين، والذكريات...

الحنين أن تتوقف عند مرحلة بعينها، فتتحدث بالتفصيل عن مكوناتها، أشخاصها، ماذا كانوا يلبسون، وكيف كانوا يعيشون، وينطقون ويأملون، أما الذكريات، فقد بدأت هنا من استجماع ظروف حياتية ارتبطت بزواجه، وعمله في مجال الإخراج، والحديث عن جوائز ضاعت منه، وقد كثرت المحطات في الفيلم عن الذكريات، وتوقف يوسف شاهين عند علاقاته بأفلام كانت علاقة بارزة في حياته، خصوصاً فيما يتعلق بعرضها في مهرجانات دولية، وأشار إلى هذه الأفلام دون غيرها، وهي في المقام الأول «ابن النيل» ١٩٥١، ثم «باب الحديد» ١٩٥٨، متجاهلا لحظات مهمة سينمائيا، لكنها بالنسبة لذكرياته الخاصة لا تقف في المقدمة.

وقد لجأ المخرج هنا إلى الفنتازيا، والرمز، فمن شرايين قلب المريض الذي تتم له عملية جراحية، يخرج طفل غريب الشكل، إنه الضمير المستيقظ، أو لعله الذاكرة التي لا تذبل، وهذا الطفل يقيم محاكمة في هذه اللحظة الحاسمة، بين الحياة، والموت، لجميع الذين قادوه في حياته إلى عملية القلب. هذا الطفل يستجمع جميع الذكريات التي انصرمت، وتتحول مواجهة إلى شكل عنيف لأسرته، تصل إلى حد التعبير الصريح عنها بالمحاكمة، والتي تصل إلى حد محاولة الطفل قتل نفسه ممثلا في الرجل، ومحاولة كل أطراف العائلة الواحدة تعرية بعضها، ماضيها وحاضرها، سوءاتها ومباذلها جميعها، ويبدو الطفل متوحشا توحش العملية وقسوتها، لكنه ليس أبدا مبتذلا.

وقد كتب عاطف فتحي في مقال منشور في نشرة نادي سينما القاهرة - ٢٩ نوفمبر ١٩٨٢ - أن يوسف شاهين يبدو متأثرا في أسلوبه في «حدوتة

حدوته مصرية ليوسف شاهين

مصرية» بفيلم «كل هذا الجاز» لبوب فوس إلى حد كبير، خصوصا في مشاهد العملية الجراحية، وتداخل الأزمنة معا، وأسلوب التداعي، ولكن ربما كانت مصادفة.

كما أن يحيى يكشف عن «مدى عزلته حين تبدو هموم الوطن... لحظاته التاريخية العصيبة مجرد انعكاسات شاحبة من خلال وعيه المهموم والمتضخم بمشاكله الذاتية... فأحداث الثورة المصرية ومعارك الوطن في أيام ١٩٥٦ لا تجعله يتجرد من ذاتيته ليصنع فيلما يترجم عن مشاعر الملايين في تلك الفترة، ولكنه من باب الصداقة لزميل جزائري يصنع فيلما عن بطولة «جميلة» على رغم أنه لم ير الجزائر إلا بعد أن صنع فيلما عنها».

إذن... فكما أشرنا فإن شاهين في هذا الفيلم، بدا كأنه يتذكر على طريقة «إني أتذكر» أكثر مما هو يستجلب الماضي في صفحة واحدة، من خلال كل الأطراف الذين عاشوا التجربة، وإذا كان شاهين قد تذكر أحداثا، فهي في المقام الأول مرتبطة به، وليس بمدينة، أو بمكان مثلما فعل في «إسكندرية ليه»، وهو سوف يختلف تماما في «حدوتة مصرية»، حيث سيحاول تجميع وقائع من الحاضر المعيش، أكثر مما سيحاول استجلاب الماضي المنصرم، فهو هنا يقدم تصورا لعلاقاته مع بعض الأصدقاء والزملاء، وأحلامه ورضاه وسخطه عما يحدث له، وحوله، وكما كتب محمد عبدالفتاح في نشرة نادي سينما القاهرة - ٨ أكتوبر ١٩٩٠ ورؤيته للأحداث المعاصرة، مسقطها على التاريخ أو مسقطا التاريخ على ما يحدث في أيامنا المعاصرة».

وقد نظر المخرج إلى الاسكندرية كتاريخ، وراح يتذكرها على طريقته، وحكى عن حبه الكبير للمدينة التي عاش فيها فترة صباه، وجزءا من شبابه، وحاول الانطلاق من أرض ثابتة عايشها وعرف كل مداخلها، والمدينة بالنسبة له بحر يطل على الأفق البعيد، وذكريات تمتد منذ قدوم الإسكندر الأكبر والرجل الذي راح يبحث عن كنوزه بين أرجاء المدينة، ثم هناك كليوباترة.

مسألة استجلاب الماضي، ومحاولة تثبيته مرة أخرى من خلال صورة سينمائية تظل خالدة، لم تستهو الكثير من صناع السينما المصرية سوى هؤلاء الذين خرجوا من بين جناحي يوسف شاهين، وتعلموا على يديه، وعملوا لفترة مساعدي إخراج في أفلامه، ثم أخرجوا أفلامهم لحساب شركته، وهم يسري نصرالله في فيلمه «سرقات صيفية» ١٩٩٠، ثم خالد الحجر في فيلمه «أحلام صغيرة»، وزكي فطين عبدالوهاب في «رومانتيكا»، ولعل الوحيد الذي قدم هذه التجربة هو طارق التلمساني في فيلم «ضحك ولعب وجد وحب» على رغم أن كاتب السيناريو هو مجدي أحمد علي، ولكن الحنين كان للتلمساني نفسه.

في «سرقات صيفية» فإن الحنين يعود إلى فترة قريبة، تخص طفولة المخرج نفسه، أي في بداية الستينيات، وبالأخص في يوليو ١٩٦١. هو يستجلب ذكرياته الخاصة الأسرية، التي تنتمي إلى تلك الفترة، أو كما كتب كمال رمزي في مجلة «فن» أن الفيلم مراجعة للماضي، وتصفية حساب يقوم بها المخرج الذي لا يقدم ذكرياته من خلال وجهة نظر الصبي، خصوصا في الجزء الأول الأساسي والأطول، ولكنه يقدم عالمه، سواء في طفولته أو شبابه، من خلال وعيه ومعرفته وإدراكه الآن، وبعد أن أصبح في العقد الرابع من عمره».

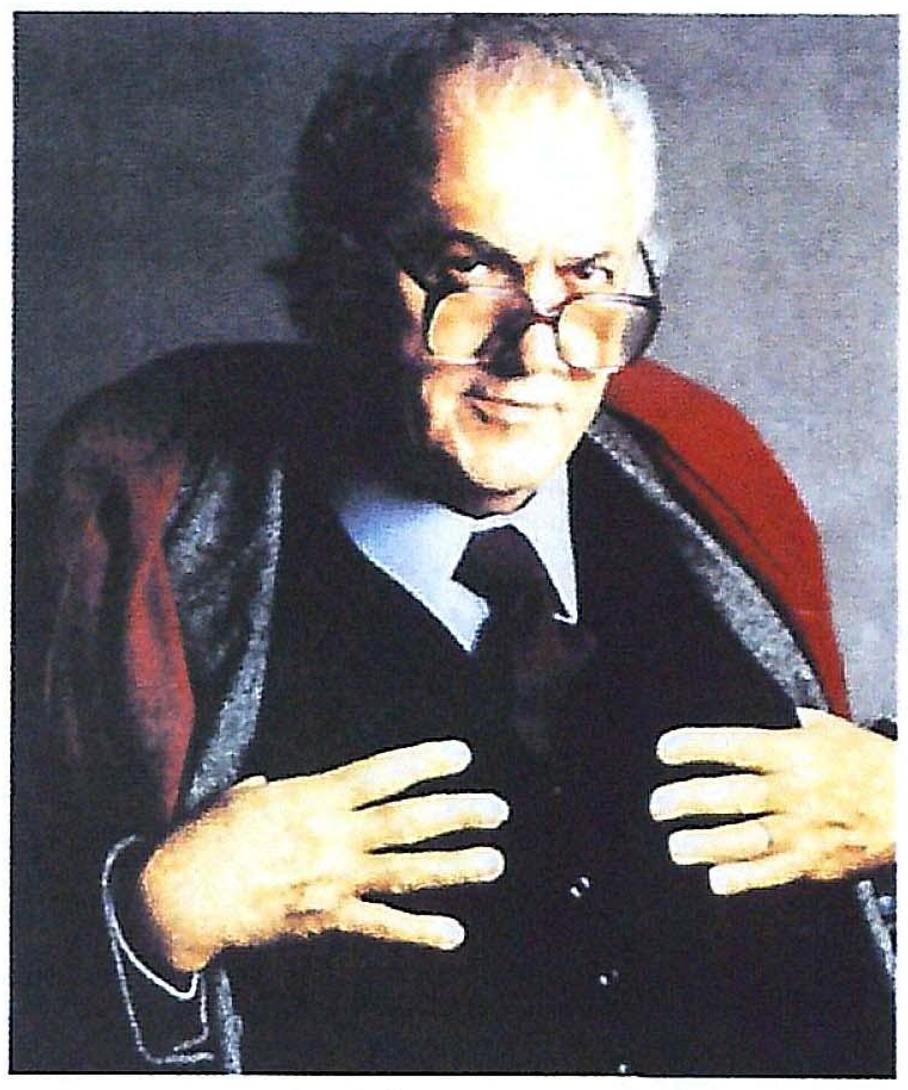
المسافة بين الزمن الذي تدور فيه الأحداث، وزمن عرض الفيلم هو ٢٩ عاما تقريبا، إذن فقد صارت الستينيات بعيدة، بأشخاصها الذين تغيروا، أو رحلوا عن الحياة، وحالة الحنين هنا تبدو وردية، فهو الزمن الجميل في رأي البعض، وتدور أغلب أحداث الفيلم في عام ١٩٦١، وخصوصا في شهر يوليو حيث أصدر الزعيم جمال عبدالناصر قرارات التأميم الاشتراكية، التي بموجبها خُفضت الملكية الزراعية إلى مائة فدان للفرد، ونحن لسنا أمام فيلم سياسي، لكن يمكن أن نرى أثر ذلك في أسرة مصرية من الذين أُممت أراض لهم، وذلك دون الوقوف عند هذا الأثر بقوة، والأسرة التي يتركز حولها الفيلم تقيم في الريف، تمتلك الأرض الزراعية، لكنها أسرة غير ريفية، بل إن بناتها، وأبناءها تبدو عليهم سمات بنات المدينة أكثر، فهناك امرأتان تعيشان في البيت الريفي، تنتظران الطلاق، تعيشان مع أمهما، الأولى منى، امرأة ذات قوة جسمانية، ولها قدرة على السيطرة، والثانية لا تكف عن الصراخ. أما أخوها، فهو دائم الشكوى من تصرفات الفلاحين.

نحن في مكان أقرب إلى الضيعة في الغرب، ليس هناك فلاحون بالمعنى المتعارف عليه، لا في اللهجة، أو الملابس، ويقوم صبي صغير اسمه ياسر بزيارة أسرته هذه، فإنه يحس أن وجوده عابر، هو هنا لقضاء إجازة صيفية لا أكثر، لذا فالمكان لا ينتمي إليه، وهذه الأسرة نفسها تعيش في الماضي، تجتر ذكرياتها، يتذكرون الباشا الذي امتلك هذه الأرض، إنه سبب كل الخيرات التي تتمتع بها الأسرة، وهذه أسرة أقرب إلى الريف نفسه، يعيش أفرادها الوتيرة نفسها، قد يتصرفون بشكل يوحي بالسخرية، لكنهم مجرد بشر، يعيشون عصرهم.

وتبدو هذه الأسرة بعيدة تماما عما يحدث في المدينة، ونحن نكاد نسمع صوت عبدالناصر في جهاز الراديو، وهو يعلن قرارات التأميم الاشتراكية، والأسرة تقابل هذه القرارات بآراء متناقضة، مثيرة للسخرية، وكأنهم غير قادرين على التصرف. ويبدو ما يحدث للوطن كأنه صدى بعيد، لا تأثير له في تلك الحياة الرتيبة، فهناك لقطات بعيدة لشاحنات يركبها فلاحون مؤيدون لما أصدره عبدالناصر من قرارات عليها مكبرات صوت، يعلن من خلالها الفلاحون تأييدهم لما أصدره الزعيم.

ويقدم لنا الفيلم حالتين من الحنين، الأولى بعيدة شيئا ما، دارت عام ١٩٦١، والثانية قريبة كثيرا، دارت عام ١٩٨١، إبان الغزو الإسرائيلي للبنان، وقد علق كمال رمزي بأننا أمام فيلم ضخم، وعلى الرغم من الخلافات مع ذاكرته الحادة، التي لم تورد من الثورة إلا المثالب، فإن المنصف لا يستطيع إلا أن يحترم العمل كله، ذلك أن موقفه السلبي من الثورة ليس لحساب الماضي، ولا لحساب الإقطاع القديم المنهار، ولا لحساب اللصوص الجدد، ولكنه موقف مبدئي، شأنه في هذا شأن موقفة من عائلته الأرستقراطية، وإسرائيل، ومن استغلاليي الطبقات الصاعدة.

أما الفيلم التالي فهو «رومانتيكا» الذي أخرجه فطين عبدالوهاب عام ١٩٩٦، والذي قدمه يوسف شاهين، ويسري نصرالله قبل ذلك، فإننا



المخرج العالمي فيلليني

أمام مخرج يحاول كتابة سيناريو، هذا المخرج اسمه على الشاشة زكي فطين عبدالوهاب، أي أنه ابن المخرج المعروف، والمطربة ليلى مراد، وفي الفيلم تغير اسم المخرج إلى حسن، وحسن هذا هو في الفيلم ابن ليلى مراد، يعلق صورتها على الجدران، ويستجمع ذكرياته عنها، يقلب ألبوم صورها، بينما يأتي صوتها البراق من جهاز التلفزيون.

ولسنا هنا أمام حالة من الحنين التاريخي، فليس بين زمن أحداث الفيلم، وزمن الفعل الحقيقي سوى عام، أو بضعة أشهر، ولكنها حالة من المعايشة، فحسن يسعى لعمل فيلم عن طائفة من الشباب، معروفة في القاهرة باسم «الخرتية»، ونحن لن نقف عند هذا الفيلم طويلا، لأنه لا يمثل تاريخا، بقدر ما هو سيرة ذاتية، وعلينا أن نؤكد أن ليست كل السير الذاتية، أو التجربة الخاصة من الحنين.

لكن الفيلم الذي أخرجه خالد الحجر باسم «أحلام صغيرة» ١٩٩٣ هو فيلم حنيني في المقام الأول، فهو فيلم يستجمع فيه المخرج سيرته الذاتية، وهو طفل صغير في مدينة السويس، منذ عام ١٩٥٦، وحتى عدوان ١٩٦٧.

وتبدأ أحداث الفيلم عام ١٩٦٧ في مدينة السويس، حيث يموت الصبي غريب مع هزيمة يونيو، لينبعث صوت غريب كأنه آت من العالم الآخر ليحكي قصة حياته القصيرة من خلال حكاية بعد ومعاناة شعب السويس كله... بطريقة الفلاش باك.

هي إذن حالة من الحنين، لا تخص الصبي غريب وحده، بل العديد من الأشخاص الذين أحاطوه. تعود الأحداث إلى حفل زواج أمه بأبيه، قبل سنوات، وسبب إطلاق اسم «غريب» عليه حتى يعيش، لأن كل أبناء أمه السابقين كانوا يموتون.

في عام ١٩٥٦ تطوع الأب في قوات الدفاع الشعبي من أجل مقاومة قوات العدوان الثلاثي، يموت الأب في إحدى المعارك، وتموت الجدة حزنا على ابنها، ولا يترك الأب شيئا للأم، فتعمل خياطة، كما يضطر الابن غريب إلى أن يترك الدراسة وعمره ثماني سنوات ليعمل في مطبعة الأسطى صلاح، صاحب المنزل الذي يقيم فيه، الذي يعامله بقسوة، كما يطمح صلاح في الزواج من أمه هدى. ويعيش الطفل على ذكرى أبيه، يقيم صلاح علاقة غير مشروعة بالأم فتحمل منه سفاحا، يلتقي غريب في المطبعة بمحمود زميل أبيه في المقاومة الشعبية، الذي يلحقه بالمقاومة الجديدة، ليواصل غريب مشوار والده بطبع المنشورات ضد إسرائيل، ويعجب غريب بالزعيم عبدالناصر، ويتخذه أبا له، وحاميا لبيته وبلاده من العدوان، تتزوج هدى من صلاح الذي كان يسيء معاملة غريب ويمنعه من طبع المنشورات، وعندما يبدأ العدوان في يونيو ١٩٦٧ يرفض الصبي الرحيل مع أمه وزوجها، غير عابئ بالعدوان الإسرائيلي على السويس وتدميرها، مع انسحاب الجيش المصري من سيناء.

يشاهد غريب صورة جمال عبدالناصر في التلفزيون، وهو يتنحى، فيندفع مع الجماهير الزاحفة للهتاف باسم الزعيم، ويموت تحت عجلات إحدى سيارات الجماهير.

يشير الفيلم إلى أن بطله مات، وعلى رغم ذلك فإنه حالة خاصة من الحنين إلى الماضي، ماض سياسي، سواء فيما يتعلق بالمقاومة الشعبية عام ١٩٥٦، أو بما حدث لمدينة بأكملها في يونيو ١٩٦٧. وقد يكون غريب هذا شخصا قريبا من خالد الحجر، لكن الذكريات نفسها تخص المخرج الذي كان شاهدا عليها.

في عام ١٩٩٣ أيضا قدم طارق التلمساني تجربته الإخراجية الأولى والوحيدة حتى الآن، تحت اسم «ضحك ولعب وجد وحب» عن قصته التي كتب لها السيناريو والحوار مجدي أحمد علي، واسم الفيلم، كما هو معروف، مأخوذ من أغنية انتشرت في الستينيات لعبدالحليم حافظ، لكن التلمساني استرجع في قصته التي كتبها، ذكرياته الخاصة في المدرسة الثانوية عام ١٩٦٨.

والذين شاهدوا الفيلم، وانتموا إلى هذه المرحلة، أحسوا بأن التلمساني قد استجلب ذكريات مدرستهم التي تنتمي إلى تلك الآونة، فكأن هذه المدرسة التي تقع في دائرة مصر الجديدة، هي نموذج لكل المدارس الثانوية للبنين التي كانت تحاط بالبيوت، ويتطلع الطلاب في الطابور إلى نساء البيوت اللاتي يطللن من النوافذ بين حين وآخر، مثل بطل الفيلم أدهم، الذي أحب عائشة - أش أش - المرأة التي تسكن إلى جوار المدرسة، وكأن ظهورها في الشرفة كفيل بأن يقلب المدرسة بمدرسيها وطلابها، رأسا على عقب.

وأهم ما في الفيلم، فيما يتعلق بالحنين، هو شكل المدرسة، وطوابيرها، والتلاميذ فيها، وأيضا شكل الجيران، والبيوت المجاورة، وحصص التربية العسكرية. ويحاول الفيلم أن يرصد تلك السنوات، التي دارت عقب النكسة بعد أن مر على حدوثها ربع قرن، كيف عاش الشباب في تلك الآونة: لياليهم، ونهاراتهم،. وقصصهم العاطفية؟ وماذا كانوا يفعلون، مثلا، في عربات مترو الأنفاق، حيث تحرشت مجموعة منهم بأخرى وفجأة يتقدم واحد من الفرقة الأولى يبدو قوي البنية والعضلات كي يثير الخوف في المجموعة المنافسة؟

وعلى رغم أن قصة ادهم واش أش تحتل الصدارة في الفيلم، فإننا أمام قصص عديدة لأعضاء الشلة، منهم قصة تلميذة أخطأت مع زميلها التلميذ، وكان عليها أن تعالج الخطيئة بأي ثمن. كما أن الفيلم يرصد ظهور السيدة العذراء في إحدى كنائس الزيتون في ذلك العام، وكيف ربط الناس بين ظهورها والهزيمة، والأمل في النصر، كما يرصد الفيلم بعض الأحداث السياسية مثل مظاهرات الطلبة مطالبين بمحاكمة من تسببوا في الهزيمة.

ومن أجل تأكيد أننا أمام حالة من الحنين تصنع تاريخا، فإن الفيلم بعد أن تنتهي أحداثه الدرامية يشير لنا، عن طريق سطور مكتوبة، إلى مصير ما آل إليه هؤلاء الأشخاص، الذين كانوا، بكل تأكيد، زملاء لطارق التلمساني، حيث إن أدهم صار من رجال الأعمال، وآخر من الشلة قد صار مهندسا في الكمبيوتر، أما الثالث فلم يتمكن من الزواج من حبيبته التي حملت منه، وأن الرابع قد تزوج لكنه لم ينجب، بينما صار الخامس طيارا، ومات في حرب ١٩٧٣.

ومن المؤكد، أن هذه الأفلام قد اتسمت بصدق حقيقي، لأن أصحابها عبروا عن شخص واحد، كان شاهدا على كل ما تم الحنين إليه، هذا الشخص هو المخرج نفسه

تحولت إلى تسلية ومنوعات

البرامج الثقافية المرئية.. إلى أين؟

قد تكون طالبا في الثانوية أو قد تكونين طالبة في الجامعة.

قد يكون هذا المتسمر معك أمام التلفزيون أباك الذي لم يحصل من العلم إلا أقله، أو قد تكون أمك الأمية. قد تكون واحدا من جماعة في البيت أو في المقهى، بينكم مهندس تخرج في الجامعة منذ شهور، ومعلم شاب شعره من سنوات التعليم، وهذا أيضا جاركم البقال وشقيقك المأخوذ بسباقات الرالي، وعمك العجوز المأخوذ بسباقات الهجن.

.أنتم إذن أخلاط من الأعمار والتحصيل العلمي والاهتمامات الثقافية والأمزجة والمتاعب، تجمعكم هذه الجلسة أمام التلفزيون، وهذه حلقة جديدة أو معادة من برنامج «مبدعون» على قناة أبوظبي الفضائية، أو من برنامج «أهل الكتاب» على قناة الجزائر الفضائية، أو من برنامج «إصدارات» على القناة السورية الفضائية، أو من برنامج «نون والقلم» على قناة المنار الفضائية اللبنانية، بل هذه هي في أي ساعة تشاء أو تشائين القناة الثقافية المصرية، وها هو واحد منكم، أو واحدة، يقوم ليبحث عن قناة مصرية ثقافية جديدة هي «قناة التنوير».

وهذا حنا مينه يحمل شيخوخته على كتفيه ويقول إنه مرشح لجائزة نوبل، فتلوي واحدة شفتيها متعجبة من هذا الكلام غير المفهوم الذي تسمعه منذ خمس دقائق. وهذه فرقة (أنانا) السورية تبدع في لوحاتها الراقصة خلال دورة مهرجان القرين الأخيرة في الكويت، وأنت تتمنى أن تطول الرسالة الثقافية التي تنقل رقص الفرقة، لكن رجاءك ينقطع بانقطاع الرسالة، وهذا جورج قرداحي يتبارى مع أيمن زيدان وهما يسألان محظوظا أو محظوظة عن سنة اختراع الهاتف أو عن عاصمة فلسطين، لكن المحظوظ - أو المحظوظة - يخطئ وأنت تصيح استنكارا لجهل المشاركين في برنامج الذهب أو برنامج الملايين.

هذا هو برنامج ثقافي إذن، وهذه هي الثقافة في برنامج للتسلية أو المنوعات. وسواء أظل التلفزيون يسمرك أمامه أم لا، فإن سؤال الثقافة في التلفزيون يتبلور ويتفتت معا: هل الثقافة هي فقط ما يخص النخبة من الكتاب والمبدعين والنقاد؟ هل هي ما تسنى تحصيله من المعارف والعلوم في مدرسة أو جامعة أو من مجلة أو من محاضرة أو من الإنترنت؟

هل هي الثقافة الشعبية أو الجماهيرية؟

وهل الإعلام إذن من الثقافة؟

ما الإعلام الثقافي؟ وما الثقافة الإعلامية؟

نعمة خالد - سورية

من الكثير الكثير الذي قيل في الثقافة، سأكتفي بهذا القليل القليل الذي لعله يضيء - بعد ما تقدم - ما يمكن قوله في البرامج الثقافية التي تبثها الفضائيات العربية، وأبدأ بتعريف عبدالرحمن حسن الأهدل للثقافة، حيث يقول: «هي المعرفة بالمعنى الشامل للمعرفة، وهي الامتلاك النظري والتقني والوجداني لحقائق الواقع الطبيعي والاجتماعي والإنساني عامة، وما يتضمنه هذا الامتلاك من إنتاج وإبداع سواء في المجال النظري أو التقني أو الوجداني أيا كان مستوى ذلك الامتلاك أو ذلك الإبداع. والثقافة في حد ذاتها تنطوي على منظومة واسعة من المفاهيم المتشعبة والمتداخلة مع معظم مجالات الحياة الإنسانية، لذا فإن نموها وازدهارها وثيقا الصلة بنمو وتطور المجتمع اقتصاديا واجتماعيا لأنها، أي الثقافة، تعكس التطور الحاصل في الحياة من خلال التكوين الروحي للإنسان وفلسفة وجوده ونظرته إلى الواقع وأفكاره وممارسته».

وهذا أيضا مصطفى حجازي يتبنى تعريف تايلور للثقافة بالمفهوم الاجتماعي الواسع، لتبدو «تلك المجموعة المركبة التي تتضمن المعارف والمعتقدات والفن والحق والأخلاق والأعراف وكل الاستعدادات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضوا في المجتمع». والثقافة عند حجازي هي «مجمل ما يقدمه المجتمع لأبنائه من عادات وقيم وأساليب سلوك وتوجهات وعلاقات وأدوار وتقنيات، كي يتعلموها ويتكيفوا معها، فهي نمط معيشة للجماعة لا أكثر ولا أقل. وإنها طريقة ائتلاف هذه العناصر معا، كي تكون كلا يعطي للجماعة طابعها المميز، وكيانا من أساليب السلوك والعلاقة والتعبير».

في ضوء التعريفين السابقين نمضي إلى واقعنا الثقافي، فماذا نرى؟

حشو الأدمغة أم تثقيفها وتوعيتها؟

تلك هي الاستهلاكية غالبا، وتلك هي الميوعة والتهريج غالبا، حيث يناط الدور بالوسطاء الثقافيين الذين فيهم المخلص والمجتهد والمتواضع، ومن بين السماسرة، هؤلاء الذين يصنعون نجوما وأشباه نجوم. ولنا في هذا المضمار أمثلة كثيرة على صعيد الروائيين أو المطربين أو الفنانين التشكيليين أو غيرهم. وبذا تحول المشروع الثقافي إلى صناعة ثقافية بالغة الخفة والهجنة.

هذا الواقع الثقافي المشوه يدفعنا إلى التساؤل حول دور الإعلام في ذلك.

يعرف عصام حماد الإعلام بقوله: «هو مجموع الوسائل التقنية والمادية والإخبارية والفنية والأدبية والعلمية المؤدية إلى الاتصال الجماعي بالناس. بشكل مباشر أو غير مباشر، ضمن إطار العملية التثقيفية والإرشادية للمجتمع المحلي والمجتمعات الأخرى». ويرى حماد أن الوسائل الإعلامية سواء كانت مقروءة أو مسموعة أو مرئية، فإن الغاية الإعلامية لها هي أن تتمثل في المضمون الذي تقدمه الوسائل والأجهزة ومدى مسايرته بصدق للثقافة الحقة أو لروح العصر. كما تتمثل في الفاعلية الموضوعية والصادقة، وفي أبعاد الحضارة الصادقة أيضا وغير المبهرجة، وكذلك في الشكل الفني الجميل والصادق.

بوسائل الإعلام إذن تتم عملية الاتصال الجماهيري المتميزة بالمقدرة على توصيل الرسائل بسرعة إلى جمهور عريض متباين الاتجاهات والمستويات. ومع قدرتها على نقل الأخبار والترفيه والآراء والقيم، هناك مقدرة على خلق رأي عام وتنمية اتجاهات وأنماط من السلوك غير موجودة لدى الجمهور. وهذه الوسائل تتمثل في الصحافة والإذاعة والتلفزيون والسينما والكتاب. على أن مقام الحديث هنا هو التلفزيون، ونخص منه البرامج الثقافية على الفضائيات العربية، حيث يكون

السؤال الأهم: هل تأتي البرامج الثقافية على الفضائيات العربية نتاج سياسة ثقافية ومشروع ثقافي؟

في التقرير النهائي للخطة الشاملة للثقافة العربية الذي وضعته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم عام ١٩٨٦، تبنت الخطة مفهوم الثقافة باعتبارها مجموع النشاط الفكري والفني بمعناها الواسع، مع ما يتصل بها من مهارات ووسائل. وتتضمن الخطة تحت عنوان الثقافة الاهتمام بالمجالات التالية: التراث الشعبي، طراز العمارة، الفن الإسلامي، المتاحف والآثار، اللغة العربية، الخط العربي، المخطوطات، الفنون التشكيلية، الموسيقى، الفنون الشعبية، الآداب، أدب الأطفال، وسائل الإعلام المكتوبة والمسموعة والمرئية، ثقافة الشباب، ثقافة المرأة، وثقافة المعوقين.

وتربط هذه الخطة بين الهوية والثقافة، تأسيسا على أن الثقافة تمثل روح الأمة وأصالتها من ناحية، كما ترتبط بالمستقبل، نظرا لدورها في التنمية الشاملة ووظيفتها في صناعة المجتمع وصياغة ملامحه وهويته وتماسكه من ناحية ثانية. فالثقافة من هذا المنظور تشكل ركن البناء الحضاري، والطموح المستقبلي، وهي تربط الماضي بالحاضر والمستقبل، صانعة بذلك الهوية المميزة للأمة العربية في انفتاحها العالمي. لكن أين واقع الثقافة في فضائياتنا العتيدة من هذه الخطة الشاملة؟

تؤكد متابعة البرامج الثقافية أن أكثرها ينخرط في إطار الثقافة الاستهلاكية التي تكون في الغالب معلبة، قد تدخل المتعة في النفوس أحيانا، لكنها سرعان ما تتبخر.

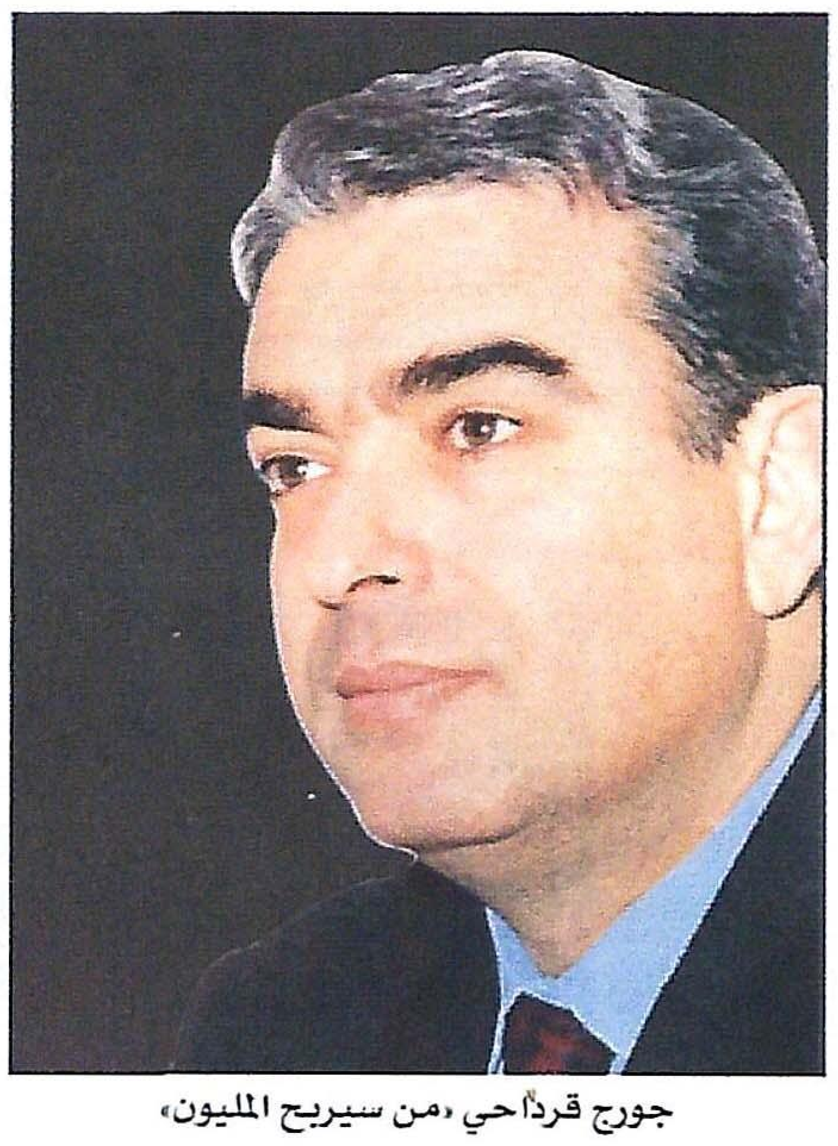
ولعل الوقوف أمام برامج مثل: «عالباب يا شباب» على محطة LBC الفضائية اللبنانية، و«ألو رزان» على محطة mbc ، و(ميوزيكانا) على المحطة نفسها، لخير دليل على ابتعاد هذه الفضائيات عما يربط بين الهوية والثقافة. فهذه البرامج يتفاعل معها الشباب بانبهار، دون قدرة على الغربلة. وهي عنوان لثقافة استهلاكية لها أثر في تغيير هذا الجيل من الداخل، وبالتالي انخلاعه واستلابه أمام الواقع المعيش.

وعلى الرغم من طغيان البرامج الشبيهة بما ذكرت على الفضائيات العربية الأخرىأحيانا أخرى متجنبة ابتذال سواها.

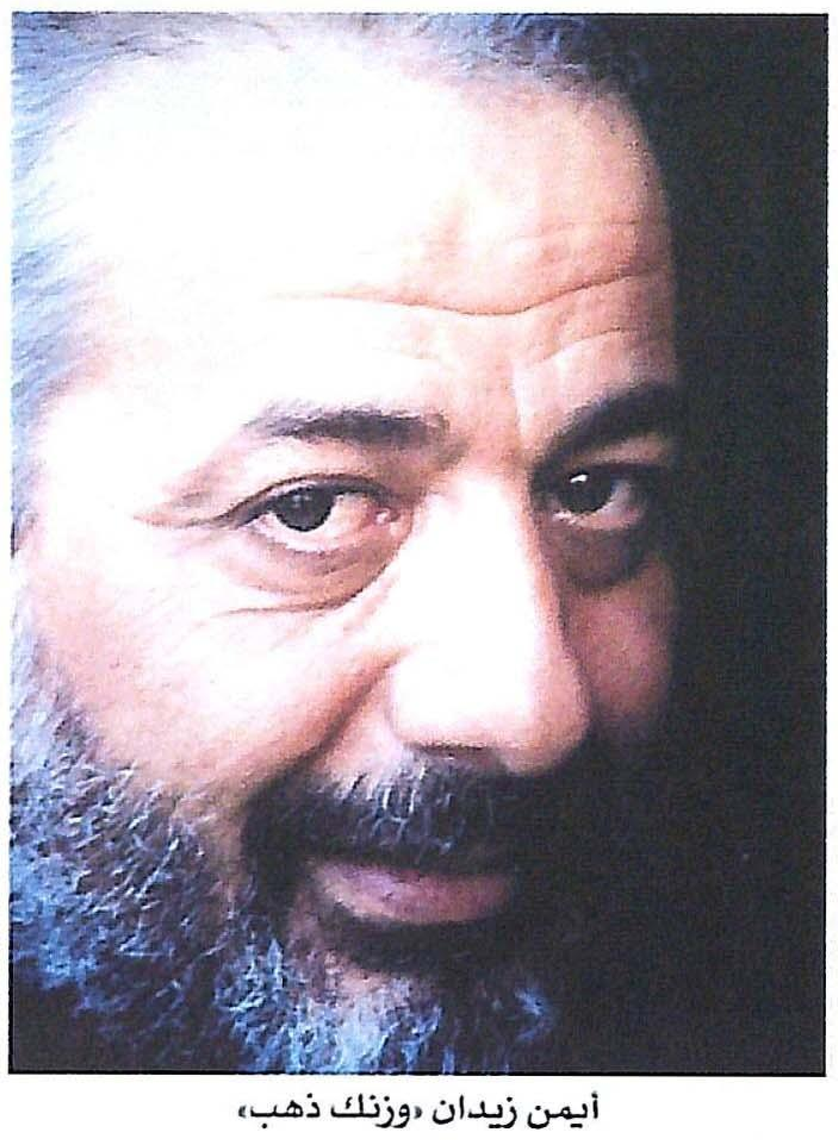
ويمكن تقسيم البرامج الثقافية إلى عدة أقسام من حيث مضمونها وتوجهها:

١ - برامج ثقافية شعبية: ومنها برنامج «من سيربح المليون» على محطة «mbc» الذي يقدمه الإعلامي جورج قرداحي. وفي وقفة مع هذا البرنامج نجد أن المتابعين له هم من جميع الشرائح الاجتماعية، ويعتمد أساسا على تقديم المعلومة عبر الاجابة عن الأسئلة المطروحة. وهذه الأسئلة التي تتعلق بالتراث والتاريخ والعلوم والفن والرياضة مستمدة من الثقافة الراقية حينا ومن الثقافة الشعبية حينا آخر. وبرنامج «وزنك ذهب» على محطة «أبوظبي» الفضائية، الذي يقدمه الفنان أيمن زيدان، وبرنامج «الفخ» في قناة المستقبل الفضائية اللبنانية وبرنامج «كنوز العالم» الذي يوصف بأنه رحلة زاخرة بالأسئلة الثقافية.

هذه البرامج معدة أساسا للاستهلاك الجماهيري، والجوائز المالية المعتمدة فيها هي التي استحوذت على الجمهور. وفي وقفة أمامها



جورج قرداحي «من سيربح المليون»



أيمن زيدان «وزنك ذهب»

نجد أنها برامج متماثلة في الجوهر، وتعمل على إرضاء ذوق الجمهور وتوحيده، وهي ثقافة مصنعة مفروضة على الجمهور من أعلى.

يرى «ريفز» أن ثقافة كهذه ممكنة في ظل ظروف الاستهلاك الكبير والتقدم التكنولوجي الذي سهّل الاتصال، وجعل منه تجارة رابحة. وهكذا باتت الرسائل الإعلامية تخضع لقانون السوق. وحيث إن السوق تتطلب دوما المزيد من السلع بأرخص الأسعار، وتخاطب متوسط الأذواق، فإن هذا قد استدعى تبسيطا وتسطيحا للثقافة، والهدف دوما هو كسب أكبر قدر ممكن من الجمهور والإعلانات.

بالعلاقة التفاعلية بين وسائل الإعلام والثقافة الشعبية أو الجماهيرية، يفتح الإعلام مضامين موجهة للاستهلاك الجماهيري، إلا أنها تحمل في طياتها قيما أصبحت تفرض نفسها على المتلقي. هكذا تقوم وسائل الإعلام بترتيب الأولويات، وبأسلوب الترغيب عبر الجوائز المقدمة له كما أسلفنا، أو عبر المحاصرة والتكرار، يقبل الجمهور على مثل هذه البرامج.

ولعل أهم المشكلات التي تواجه هذه البرامج هو ذاك الزاد الثقافي الذي تقدمه، فماذا يفيد المشاهد إذا كان لدودة القز مثلا دماغ واحد أو أكثر؟ وماذا يفيد أن الكلب يتصف بالوفاء أم المكر؟ بل ما الذي يمكن أن ترسيه مشاركة دولة في نهائيات كأس العالم لمرتين أو ثلاث من أسس ثقافية في إطار مشروع ثقافي عربي؟

على أن هذا لا يمنع من القول بأن معلومات قيمة قد تمر عبر الأسئلة المقدمة للمتلقي، إلا أن هذا لا يكفي لنسم مثل هذه البرامج بميسم الثقافة القادرة على المواجهة في زمن العولمة الكلية - ومنها العولمة الثقافية - في إطار صراع فكري لا يحقق شروطه الصالحة والضرورية سوى مساحة ديموقراطية حقيقية.

ولعل السؤال الذي يطرح نفسه هنا بشدة: لماذا لا تقدم الشركات الاقتصادية الداعية إلى مثل هذه البرامج ولو نسبة ١٠٪ من قيمة الجوائز المطروحة، من أجل مشروع ثقافي من شأنه أن يشيع ثقافة بسيطة، وفي الوقت نفسه يقدم خبرات ثقافية جديدة؟ مشروع ثقافي قادر على أن يقدم نتاجا ثقافيا أصيلا يمارس تأثيره الأكيد معرفيا وفنيا في المحيط الثقافي العام. مشروع قادر على بعث هوية ثقافية عربية نحن أحوج إليها الآن من أي وقت مضى، والخروج بالثقافة من التجريد الشعاري إلى أرضية الممارسة الإبداعية والإنتاج الفكري في حقول معرفية ووظيفية مختلفة.

٢ - برامج التغطيات للأنشطة الثقافية: وهي برامج سريعة وموسمية مرتبطة بالأنشطة الثقافية المقامة، وتتسم بسمة الرسالة ذات الخبر. وفي هذا الإطار نذكر - مثلا - الرسالة اليومية لأنشطة مهرجان «القرين» في الكويت، التي تتضمن حوارات سريعة وعروضا فنية ومؤتمرات صحافية... كذلك رسالة التغطية لمهرجان الجنادرية في السعودية، ورسالة مهرجان المحبة في اللاذقية في سورية.

مثل هذه البرامج تكون ملازمة للمهرجانات، وتتسم المعلومة فيها بالسرعة وأحيانا بالمبالغة والتمجيد، فضلا عن الإخبار عن الفعاليات المقامة لكنها تحتاج إلى ما يخرج بها عن الغرض الدعائي وعن المجاملات إلى ما هو أعمق وأمتع.

هل استطاعت الرسالة الثقافية في التلفزيون أن تروج كتابا، أو تضيء مضمونا لكتاب؟ هل استطاعت الرسالة المرافقة لمعرض الكتاب في القاهرة أن تدفع المعنيين إلى حل إشكالية الكتاب السوري أو اللبناني المحتجز في الصفيح الصدئ في دمياط؟ إذن أي فعالية ثقافية ترتجى؟ وهل يمكن لسؤال نمطي اعتدناه يتعلق بالكتاب الأكثر مبيعا في المعرض، أن يدعم النموذج المبدع للثقافة، ويحررنا من الارتباك والارتجال اللذين اعتدناهما في حياتنا الثقافية والإعلامية؟ أم أن برامج كهذه ستبقى رهينة الإعلام الثقافي الذي يلوي عنق كل شيء لخدمة الإعلام؟

٣ - البرامج الثقافية الوسيطة: وهي تلك البرامج التي قد تحتاج في بعض حلقاتها إلى هوية ثقافية معينة، وتهم الصفوة الثقافية أو قد ترقى عليها.

في هذا الإطار يمكن أن نذكر برنامج «خليك بالبيت» الذي تبثه قناة المستقبل الفضائية اللبنانية، ويقدمه الإعلامي الشاعر زاهي وهبة. ولئن ارتقى هذا البرنامج في العديد من حلقاته إلى مستوى ثقافي فاعل، ابتداء من الحلقة الأولى التي استضاف فيها الكاتب سعد الله ونوس، إلا أن البرنامج تحول في العديد من الحلقات إلى برنامج استهلاكي عبر الإثارة، ويكفي أن أشير هنا إلى الحلقة التي استضافت «تحية كاريوكا» أو الحلقة رقم (٢٥٠) التي استضافت الشاعر «أحمد فؤاد نجم» الذي ادعى وحده امتلاك الحقيقة المطلقة. ولئن سعى زاهي وهبة بخبرته المميزة إلى الحيادية، إلا أن أسئلته التي تتسلل إلى الضيف لتثيره، هي التي مالت بمثل هذه الحلقات إلى الأكشن على طريقة الأفلام الأمريكية. وهذا لا يمنع من القول إن برنامج «خليك بالبيت» استطاع أن يقدم وجبة ثقافية دسمة عبر حلقات عديدة تعرضت للدراما التلفزيونية والمسرح والرواية والشعر. ولعل القراءات الصباحية التي يقدمها زاهي وهبة في برنامج «صباح الخير» والتي تسعى إلى ملاحقة آخر منتج ثقافي إبداعي يصل إليه، يجعلنا نقول: إن لهذا الإعلامي هما ثقافيا، وهو يسعى إلى إرساء أسس ثقافية صحيحة، ولكن هل يصلح العطار ما أفسده الدهر؟

ومن البرامج الثقافية الوسيطة أيضا نذكر برنامج «فكر على ورق» على محطة دبي الفضائية، والذي أعده لسنوات فؤاد شربجي. وهو برنامج يهدف إلى التحريض على القراءة ودعوة المتلقي إلى متابعة الكتاب العربي عبر إضاءته للعديد من الكتب الإبداعية سواء في الرواية أو القصة أو الشعر أو النقد أو المسرح. وقد استطاع هذا البرنامج أن يرصد العديد من الإصدارات على مستوى ساحة الوطن العربي، وشارك فيه عدد من المبدعين والنقاد، إلا أن ما يؤخذ عليه أنه لم يفسح في المجال للنقد السلبي على الإصدارات، واكتفى بإضاءة الإيجابي منها، ويحسب له أنه أثار العديد من الإشكالات التي أذكر منها صورة المرأة في الرواية العربية. وعلى الرغم من مشاركة المبدع مع الناقد في نقاش الكثير من الإصدارات حلقة بعد حلقة، إلا أن هذا البرنامج على أهميته لم يفسح للجدل والاختلاف المساحة الضرورية. وربما كان أقل شكوى من ذلك برنامج «أهل الكتاب» الذي يقدمه الروائي واسيني الأعرج من القناة الفضائية الجزائرية.

وهناك أيضا برامج ثقافية في الفضائيات، تخطت جدران الاستديوهات وانتقلت إلى النوادي الثقافية المنزلية والمنتديات الثقافية التي شاعت في الآونة الأخيرة خصوصاً في سوريا. وهنا أشير إلى برنامج «نادي النوادي» السوري الذي يعده ويقدمه الإعلامي نضال زغبور، هذا البرنامج الذي حرص على نقل التفاعلات الثقافية في المجتمع السوري عبر رصده للنقاشات في هذه المنتديات واستضافته لضيوفها عبر حوار يطرح العديد من الإشكالات الثقافية.

٤ - البرامج الثقافية الموجهة للصفوة: نذكر من هذه البرامج محيي الدين اللاذقاني «قناديل في الظلام» الذي تبثه فضائية «ANN» من لندن وبرنامج «مواجهات» على محطة «اقرأ» وبرنامج «مبدعون» على محطة أبوظبي الفضائية

"واقعنا الثقافي تسوده الاستهلاكية والميوعة والتهريج، حيث يُناط الدور بالوسطاء الثقافيين، الذين منهم المخلص والمجتهد والمتواضع، والذين يصنعون نجوما وأشباه نجوم، هذا الواقع المشوه يدفعنا إلى التساؤل حول دور الإعلام في ذلك"

وبرنامج «الكتاب خير جليس» و«إشراقات» على محطة الجزيرة وبرنامج «المبتدأ والخبر» على محطة تونس الفضائية وبرنامج «حوار العمر» على محطة (LBC) الفضائية اللبنانية.

هذه البرامج لا تتوقف عند الإبداع والمبدعين، بل تتحول أيضا إلى الشأن الثقافي الفكري والفلسفي وإلى الشأن السياسي، وهي برامج، وإن سعت إلى إيجاد لغة قادرة على الوصول إلى الكثير من الشرائح الاجتماعية، إلا أنها موجهة في الأساس إلى النخبة الثقافية، سواء تعلقت بالفن التشكيلي أو بالسينما أو بالمسرح أو بالآثار، وقد تكون الأخيرة هي الأقرب إلى عموم الجمهور.

لو توقفنا عند برنامج «حوار العمر» فإن الكثير من فقرات هذا البرنامج تسعى إلى تقديم المعلومة الثقافية، وتكشف النقاب عن الكثير من ذلك الذي يتخفى خلف السطور. وهنا يمكن أن أشير إلى الحلقة التي استضافت الروائي عبدالرحمن منيف أو الحلقة التي استضافت الدكتور هشام شرابي وعبر استضافة ناقد بين حلقة وأخرى من البرنامج، نجد أن الرأي والرأي الآخر يتجادلان، مما يشيع نوعا من الديموقراطية الضرورية جدا في الحياة الثقافية. كذلك هو الأمر في برنامج «مواجهات». هذا البرنامج الذي يسعى فيه مقدمه إلى تمثل وجهة النظر الأخرى. وبالتالي تتحول الحلقة إلى مساحة للجدل هي ضرورة لتعلم الاستماع إلى الرأي الآخر وضرورة لإرساء نوع من المحاكمة العقلية عند المتلقي في الشأن الثقافي، ويمكن أن أشير هنا إلى الحلقة التي استضافت جابر عصفور، وتعرضت لخطابه النقدي والفلسفي المتعلق بالشأن العلماني، والالتفات إلى إشكالية نصر حامد أبوزيد والإفتاء بشأن اجتهاداته. كما يمكن التوقف أمام برنامج «قناديل في الظلام» الذي يحاول في كل حلقة أن يقدم العديد من الآراء المتناقضة والمتجادلة. ويكفي أن أشير هنا إلى تلك الحلقة التي احتفت في نهاية العام الماضي بتسعينية نجيب محفوظ، والتي استضافت الناقد صبري حافظ والصحافية فاطمة محسن والكاتب نبيل سليمان والكاتب مبارك ربيع من المغرب، والفنان محمد حمدي من مصر. وقد جاءت هذه الحلقة تحت عنوان «الإبداع بين سلطة الدولة ورقابة المجتمع»، فأشرت بجرأة إلى تغييب الحريات العامة والترهيب المتعدد الوجوه والدلالات، فكأن محيي الدين اللاذقاني يدعونا إلى ضرورة التقدم والتطور والتجاوز عبر مواجهة الذات أولا والآخر ثانيا.

لقد استطاعت بعض هذه البرامج أن ترتقي إلى مستوى جديد من طرح الثقة على المتلقي، ويكفي أن أشير هنا إلى تجربة قناة الجزيرة في برنامجها «شاهد على العصر» الذي تشعب في وسائل الوصول، ولم يكتف بالبث التلفزيوني، بل سعى إلى طبع حلقاته الخاصة بأنور السادات فقدم شهادة «جيهان السادات» في كتاب الجزيرة، كما قدمت قناة الجزيرة على أشرطة الفيديو برنامجها «حرب لبنان» فهل نحن أمام خطوة جديدة في نشر المادة الثقافية التلفزيونية؟

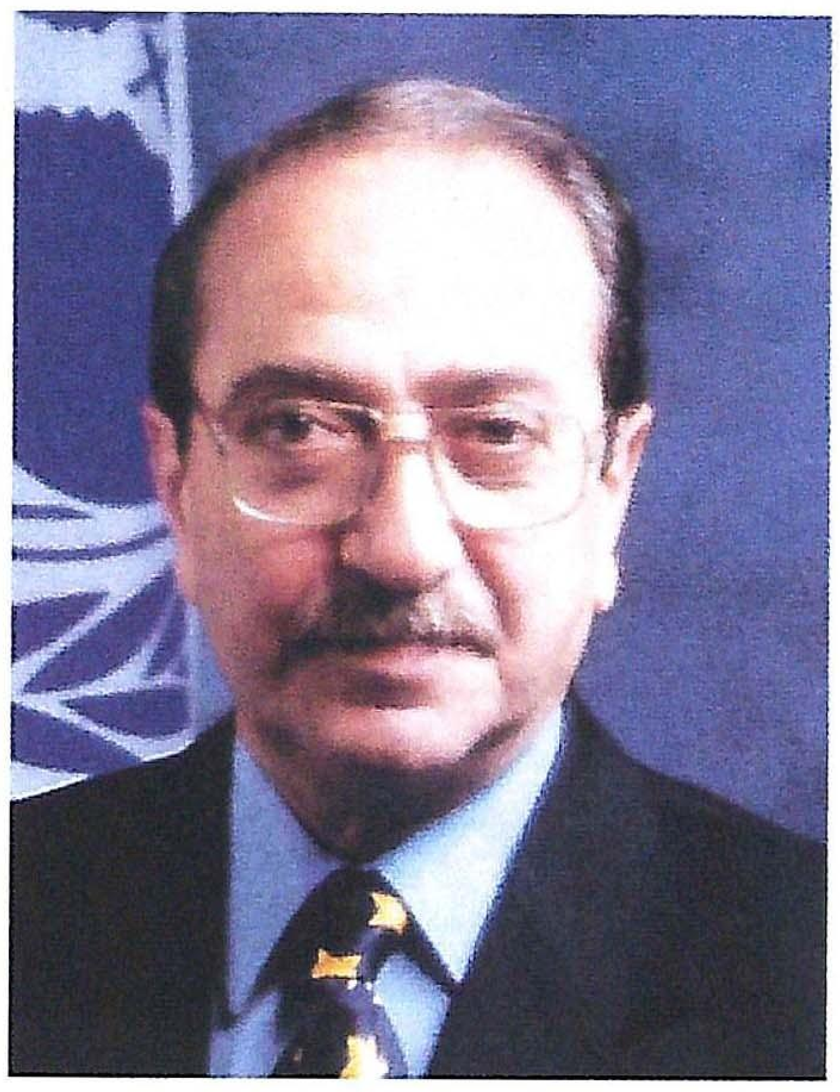
وماذا عن الحرية؟

ما تقدم لا يمنعنا من الحديث عن بعض برامج الصفوة التي لم ترق إلى الصفوة بحق، ولم تستطع أن تتجاوز الرقابة المفروضة عليها، وبالتالي حالت دون وصول الكثير من المبدعين الحقيقيين إلى التواصل مع المتلقي، وزجت بالكثير ممن ليس لهم علاقة بالإبداع كمبدعين. ولن أسمي هنا بسبب الشرطي القابع في رأسي، والذي يرسم لي الخطوط الحمراء ليس فيما أكتب من قصة أو رواية، بل حتى فيما أكتب من مقال صحافي، لأن ثوابت الإعلام التي أعلنها دستور الاتحاد العام للصحافيين العرب عام ١٩٦٤ التي تنص على حرية الصحافة، والتي هي أبرز مظاهر حرية الكلمة، وتوافر الضمانات لهذه الحرية، والتي هي شرف وواجب على الصحافيين العرب لأداء رسالتهم، هذه الصحافة المقروءة والمرئية القادرة على بناء شخصية الفرد العربي وتكوينه النفسي والفكري، هي أبعد ما تكون عن الواقع الذي يعيشه الصحافي في كثير من المناطق والفضائيات العربية.

وأخيرا نتساءل: إلى أي مدى استطاعت هذه البرامج أن تفي في إشاعة المعرفة والحوار؟ قد يتنطع من يقول: «هذا هو الموجود ولا وجود إلا به». ولكن إذا عددنا الثقافة ضرورة مثل الصحة والغذاء والسكن - وهي كذلك - وأنها مسؤولية من مسؤوليات الدولة، وتوفير الشروط اللازمة للارتقاء بها ضرورة، عندئذ يمكن للتنافس على تقديم «المزيد من الثقافة اللاثقافية» أن يتوقف.

ولا خوف هنا من الديموقراطية وحرية التعبير، فهما الكفيلان بالتقاء الممارسة المعرفية الفردية والجماعية، والتقاء النخبة بجمهور المشاهدين المنوع والعريض والمتفاوت، فالثقافة والديموقراطية متلازمان وهما القادران على خلق عادات المشاركة اليومية في الممارسة والنقد الذي هو أحد روافد الديموقراطية والمعرفة، والخطوة الأولى في طريق التحديث، وعلى هذه الطريق يأتي تخليص هذه البرامج من وطأة الوظيفة الإعلامية ذات الصبغة النفعية الأيديولوجية العاجلة.

أجل، ليس الخوف من الديموقراطية وحرية التعبير، إنما الخوف كل الخوف من طغيان الاتجار بالثقافة، وتحكم المال مع قدرته على الإفساد، ذلك أن هيمنة المال والاحتكار والاستغلال والاستبداد على وسائل الإنتاج الثقافي والإعلامي، من شأنها أن تشكل هذا الإنتاج حسب مواصفاتها، ويتضاعف خطر ذلك علينا في زمن العولمة الثقافية، فمتى نبدأ؟



دريد لحام على مسئولتي

حنا مينة جائزة نوبل

"يمكن تصنيف معظم البرامج الثقافية المرئية في إطار الثقافة الاستهلاكية، التي تكون في الغالب معلبة وجاهزة، قد تدخل البهجة والمتعة في النفوس أحيانا، لكنها سرعان ما تتبخر في الهواء"

شهادات

تنشيط الدور الاعلامي

«إصدارات» برنامج أسبوعي متابع لآخر النشاطات في مجال الأدب المقروء، ينتجه التلفزيون العربي السوري، وتكمن أهميته في أنه من البرامج التي تؤدي مهمة تنشيط الدور الإعلامي التلفزيوني في مساعدة الكتاب عن طريق المتابعة والعرض لما يصدر عن دور النشر السورية من كتب، أدبية كانت أو علمية، وكذلك البحوث الفكرية أو التوثيقية، بالإضافة إلى إعطاء فكرة نقدية وتحليلية موجزة عن الكتاب، ولعل كل ما سبق يسهل على القارئ، بجميع فئاته (المثقف والباحث والهاوي والاختصاصي)، الوصول إلى ما يهمه، ويبقى الاتصال مفتوحا بينه وبين كل جديد ضمن حركة الطباعة الغزيرة. ويعتمد برنامج «إصدارات» الذي يمتد نصف ساعة على هيكلية تحقق المفيد والممتع في الوقت نفسه، في إطار بعيد عن الجفاف التنظيري، حيث يرصد الكتب الحديثة والقديمة التي لم تأخذ نصيبها من الشهرة، والكتب التي تجر وراءها مشكلات وردود فعل... وحتى تلك التي تستهلك الورق والحبر من دون أن يكون هناك سبب لوجودها في المكتبات، كما يثير البرنامج مواضيع تخص الناشرين وأخرى تهم القارئ عموما. من هذه المشكلات مثلا مشكلة الترجمة بعد صدور قانون حماية حقوق المؤلفين في سورية، ومنها أيضا البحث عن سبل إضافية لدعم الكتاب من قبل الدولة، كتخفيض سعر الورق للناشرين، أو منح مساعدات مالية لهم، أو ما يمكن أن يقدم من اقتراحات من الناشرين أنفسهم. وسيتابع البرنامج مشكلات النشر في القطاع العام والخاص، والشروط التي تتحكم في نوعية الكتب الصادرة والمختارة لمبدعين محليين أو عرب أو أجانب، وذلك من خلال لقاءات مع الناشرين، بالإضافة إلى ناشري القطاعين العام والممثلين بشكل أساسي في وزارة الثقافة واتحاد الكتاب العرب، وكيف يتم النشر داخل هاتين المؤسستين؟ ومن الذي يختار هذا الكتاب أو ذاك؟ وما المعيارية فيه وما المشكلات التي يعانيها؟ وكيف تتم رقابة الكتب؟ وما مسؤولية وزارة الإعلام واتحاد الكتاب في ذلك؟ وسيتابع برنامج «إصدارات» المبدعين الشباب متابعة جادة، وسيلتقي معهم ويناقش إبداعاتهم بوجود نقاد معنيين، كما سيطرح ضمن فقرة «المقهى الثقافي» أحد المواضيع الساخنة على الساحة الأدبية العربية والعالمية والتي أثيرت حولها ضجة إعلامية أو شكلت موقفا أدبيا على مستوى ما... (كقضية الترجمة إلى العبرية)، وفيه يستطلع ويناقش مع عدد من الأدباء السوريين والعرب هذه القضايا ويستوضح مواقفهم وآراءهم في الموضوع.

أما فقرة «تحت الطبع» ففيها يستعرض البرنامج أسماء كتب هي تحت الطبع في دور النشر، وهي فقرة لإعلان الكتب التي ستنشر قريبا لعله ينشط حركة الكتاب.

خليل عبدالله
مقدم برامج ثقافية، صحافي وكاتب

ملوثات الذائقة العربية

ليس ثمة برامج ثقافية مرئية، بالمعنى الدقيق للبرنامج الثقافي المرئي، في الفضائيات العربية، ليس لأن هذه الفضائيات تدير ظهرها للثقافة فحسب، بل لأن السياسات الإعلامية العربية أيضا، الرسمية وغير الرسمية، غير معنية بما هو ثقافي، ولئن سلم المرء بأن ثمة برنامجا ثقافيا في هذه الفضائية أو تلك، فمن اللافت للنظر أن صناع هذه البرامج ومقدميها لا علاقة لهم بالشأن الثقافي. وهذا الأخير يتطلب مثقفين وليس موظفين.

نحن، في الوطن العربي، ولا سيما في مجال الإعلام المرئي، ننتج ملوثات للذائقة العربية على أكثر من مستوى، وننأى عما يرتقي بهذه الذائقة، ويثقفها، بالمعنى المعجمي للمفردة، ويجعل منها حصنا ضد ما يتهدد الذاكرة والراهن والمستقبل من أخطار. ولأن ثمة أوصياء على هذا الإعلام، يعملون وفق إرادات سواهم، وليس وفق إرادات الحقيقة الوطنية والقومية، فستظل الثقافة، والإعلام المرئي منها، في الدرك الأسفل من سلم الاهتمامات ببناء الإنسان.

خذي الإعلام المرئي في سورية على سبيل المثال، الذي يكاد يكون أحسن حالا من سواه في بقية أقطار الوطن العربي في هذا المجال، ثم تتبعي منجزه كله فيما يتصل بالحقل الثقافي، وأثق بأنك ستخلصين إلى نتائج عدة، لعل من أهمها أن معظم العاملين في هذا الحقل، أعني الإعلام الثقافي المرئي، غير مزودين بما يؤهلهم ليكونوا مصدري ثقافة، لأنهم في الأصل، ليسوا منتجي ثقافة، وأنت تعرفين المثل القائل: «فاقد الشيء لا يعطيه».

لست متشائما، ولست متفائلا أيضا، وجل ما أطمح إليه، وما يطمح إليه الكثير ممن تعنيهم الثقافة، أن يُعطى الخبز للخباز كما يقال، وأن يبحث الأوصياء على منابرنا الإعلامية المرئية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن بدائل لحال العطل التي تستبد بهذه المنابر عن سابق إرادة وتصميم كما يبدو، والتي تقدم ما يفسد الذائقة على ما يعلي من شأنها، ويجعل منها حصنا كما ذكرت آنفا.

إعلامنا المرئي الثقافي أشبه ما يكون بإقطاعيات صغيرة، يتوهم القائمون عليها أن هذا الإعلام جزء من ممتلكاتهم الخاصة، ولذلك فهم يحتفون بمن يصفق لهم، يحتفون بأنصاف المثقفين، وأشباههم، ويتجاهلون، عن عمد، المثقفين. يحتفون بالمشعوذين، وبأعياد الثقافة، والمهرجين، والحربائيين، ويغيبون، عن عمد أيضا، نقيضهم ممن لا يعنيهم من الثقافة، بل من الفعل الثقافي، سوى الفعل الثقافي نفسه، والحقيقة الإبداعية والمعرفية التي تبني الإنسان.

ولئن كان من الممكن القول إن الفضائيات العربية سليلة إرث إعلامي مثخن بالاختلاطات، فمن الممكن القول أيضا إن ما تصدره هذه الفضائيات تحت مسمى «البرامج الثقافية» نتاج الإرث نفسه من جهة، ونتاج تقاليد لا صلة لها البتة بما هو ثقافي حقا من جهة ثانية. وباستثناءات قليلة جدا، فإن معظم هذه البرامج يبدو فعلا وظيفيا أكثر منه تنويريا، بسبب صدوره عن وعي شائه بأهمية الثقافة، وبضرورتها، وبدورها في صنع الحضارة.

د. نضال الصالح
أستاذ جامعي وناقد أدبي/سورية

تسويق سياسة الحكام

يقودنا السؤال عما تقدمه التلفزة العربية من برامج ثقافية إلى المهمات التي يقوم بها التلفزيون في العالم العربي، وهي مهمة أكاد أجزم بأنها مهمة مختلفة كل الاختلاف عن مهمة أمثاله من تلفزيونات العالم لا سيما العالم المتقدم وبلدانه الديموقراطية بصورة خاصة، حيث يأخذ التلفزيون على عاتقه مهمات ثقافية - معرفية هدفها تنمية المجتمع وتقدمه.

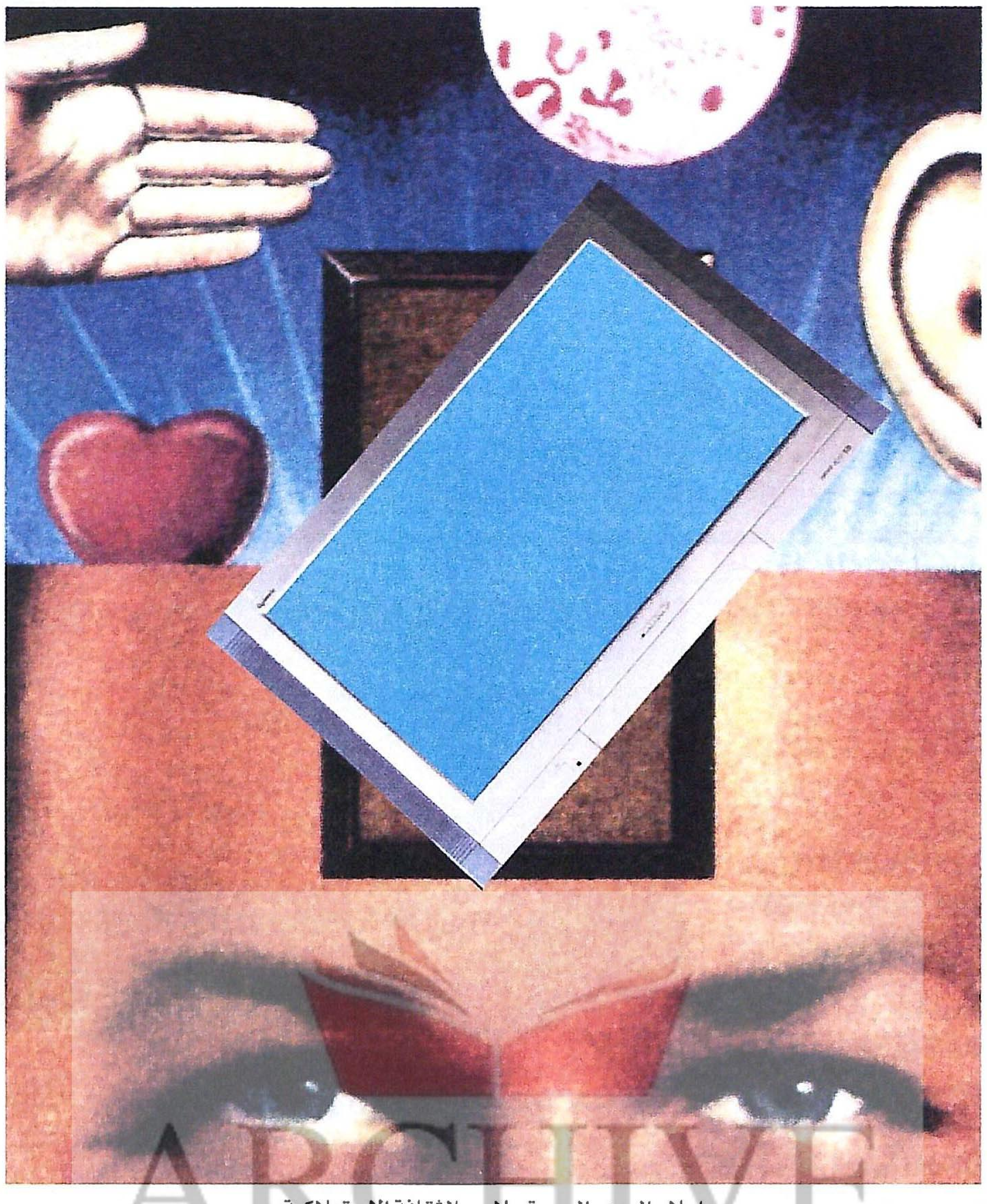
أما مهمة التلفزة في العالم العربي، فهي مهمة إعلامية - دعوية، هدفها تسويق سياسة الحاكم العربي، وتحسين صورته لدى جمهور المشاهدين، ومهمة خطيرة كهذه، تتطلب سياسة برامجية من نوع خاص، لعل الأبرز فيها إشاعة القيم والمفاهيم التي لا تخاطب عقل المشاهد بمقدار ما تتوجه إلى غرائزه وعواطفه، بل الدرك الأسفل من هذه العواطف، وليس العواطف السامية بما فيها من حساسيات عالية وأذواق إنسانية رفيعة المستوى.

وتعكس هذه الروح في برامج التلفزة العربية نفسها في الواقع، حيث تقل وتكاد تنعدم البرامج الثقافية الجيدة في معظم المحطات العربية الفضائية والأرضية على السواء، وهو أمر ينطبق على برامج المعلومات الثقافية، كما ينطبق على برامج الحوار والنقاش في تناولها القضايا والموضوعات الثقافية في تعدد مجالاتها الفكرية والأدبية والإبداعية.

وانطلاقا من التعميمات إلى أشياء محددة، يمكن التوقف عند نوعين من البرامج، التي تتوجه إليها محطات التلفزة العربية حاليا، أولهما برامج المسابقات، وهي برامج معلومات «ثقافية» حسبما يشار إليها، ويوحي ظاهرها، والثاني برامج الحوارات الفكرية، والتي يفترض أنها تتصل بعمق الثقافة العربية.

وفي برامج النوع الأول، تغلب الأسئلة العامة، وهي في أغلب الأحوال، أسئلة تقوم على التوقعات أكثر مما تقوم على المعرفة، وبهذا المعنى، فإن تأثير الحظ في هذه البرامج يصل إلى نسبة خمسين في المائة في كشف قدرة المعلومات الثقافية المتنوعة لدى المشاركين، ولدى المشاهدين الذين يحلو لهم، أن يضعوا أنفسهم، ولو بصورة نظرية - اختبارية، مكان المشاركين في برامج المسابقات، التي تشيع - وهذا هو الجانب الأخطر - لدى الجمهور صورة غير صحيحة عن الثقافة في جانبها المعلوماتي، وتشيع في الوقت نفسه فكرة إمكان الوصول السهل إلى الثراء والغنى من خلال ثقافة معلوماتية محدودة ومرتبطة بالحظ لا أكثر.

أما برامج النوع الثاني، وأقصد البرامج الحوارية، فإنها على قلتها، تبدو مقتصرة على أسماء تتكرر في العديد من المحطات، وغالبا ما تتناول قضايا وموضوعات تتصل باللحظات السياسية، أو تدور في فلك قريب منها، وعلى «رغم انه لا يمكن التقليل من أهمية مناقشة قضايا فكرية تتصل باللحظات السياسية العربية على حراجتها وتأثيراتها الراهنة والمستقبلية في الواقع العربي، فإن من سيئات هذه البرامج الحوارية موسميتها وتخصصها، وغالبا توظيفها في خدمة توجهات الحاكم العربي أكثر من كونها خدمة للثقافة العربية بمحتواها العام.



اعلام العين والصورة ملامح الثقافة الاستهلاكية

ويقترب واقع برامج حوارات ومناقشات الكتب وعرضها في محطات التلفزة العربية، مما هو عليه حال برامج الحوارات الفكرية، الأمر الذي يدلل على أحادية النظرة في السياسة البرامجية الثقافية في مجالاتها المختلفة، ولدى معدي البرامج.

غير أنه لا بد من إشارة خلاصتها، أن التردي العام في برامج التلفزة العربية الثقافية، لا يمنع من مرور بعض البرامج المفيدة في هذه المحطة أو تلك، لكن هذه البرامج تتغير وتتبدل من دورة برامجية إلى أخرى.

ولا شك في أن المخرج من واقع غياب البرامج الثقافية في التلفزة العربية وترديها، يكمن أساسا في إعادة الاعتبار للمسألة الثقافية، ووضعها خارج البرامج الإعلامية - الدعوية، وصياغة سياسة ثقافية جديدة لمحطات التلفزة العربية.

فايز سارة - كاتب وصحافي

السباحة ضد التيار

حينما بدأت العمل منذ سنوات أربع في إعداد البرنامج الثقافي المركزي وتقديمه عبر شاشة قناة المنار، كان ثمة أمل يرافقني وأحيانا يسبقني، وهو تقديم مادة ثقافية وفكرية مفقودة إلى حد ما في «الهمروجة» الإعلامية السائدة منذ سنوات، سواء في الإعلام المرئي أو المسموع.

وربما هي مثالية زائدة مني أن أمني النفس بمادة ثقافية يكون هدفها تثقيف المشاهد نوعا ما، وإهداءه وقتا من المعلومات أو النقاشات الحوارية الجادة والرصينة، عبر تقديم حلقات تسعى وراء نقل الخبر الثقافي أو تداول قضية فكرية مطروحة، أو النقاش بشأن ظاهرة حضارية أو أدبية أو تاريخية، في وقت تعود فيه المشاهد العربي بشكل عام برامج الإعلام الاستعراضي وبرامج الربح والخسارة.

وأخشى أن أردد في هذا المقام والمقال نظرية السباحة عكس التيار، نظرا لكون المادة الثقافية المتهمة بالجمود، هي في واد، وجماهير المجتمع في واد آخر، فكان أن عملت على إيجاد شخصيات نخبوية دائما، تشكل مرجعية ما في الحوار المطروح، وبهذا أعتقد أنه خيار يزيد من احترام المشاهد ومن إعطاء القيمة له. فأنت حين تستقبل شخصية أكاديمية نخبوية راجحة العقل والأحكام والتفكير، فإنما تحترم عقل مشاهدك ووجدانه وتفكيره، والعكس صحيح من خلال برنامج افتراضي ما، يستضيف شخصيات لا كفاءة لها ولا مؤهلات علمية ومعرفية، إذ يصبح الفارق واضحا بين تأثيرات هذا الحوار مع «فلان» المرجع الأكاديمي أو المعرفي أو حتى الاجتماعي. وذلك الحوار مع فلان الذي قد لا يملك أي مرجعية فكرية أو ثقافية، وقد يكون هذا هو ما أسميه «الارتقاء بالمتلقي عن السطحية».

والآن من خلال هذا الحديث، أكتشف أنه كان ارتقاء بالفعل والقول معا... وأراني فخورة بكل القضايا التي طرحتها طيلة سنوات عبر برنامج أسبوعي، حاول أن يستوعب كل العناوين وكل الشخصيات التي تملك تجربة وخبرة في حقول اختصاصها... فكانت الحصيلة مئات الشخصيات وعشرات القضايا والعناوين التي أتمنى وآمل أن تكون قد ساهمت، ولو بجزء متواضع، في رتق الثوب الإعلامي العربي الفاضح الذي عمل في بعض توجهاته على تسخيف مشاهديه وتسطيح عقولهم.

كل ما أتمناه، هو أن أبقى صاحبة تحد في هذا المجال، لأنه على ما يبدو كلما تقدم العصر تراجع مستوى الفكر والثقافة بنسبة معينة، ولن نجير في الحديث هنا للبحث في العلل والأسباب، وإنما يكفيني في يوم من الأيام أن أكون قد جربت وساهمت في تقديم مناخ إعلامي راق وناضج، يقدم للمجتمع وللمشاهد والمتلقي إعلاما معرفيا محترما وقيما من خلال الحوارات ووجهات النظر التي قام ويقوم عليها برنامجي الثقافي «نون والقلم»

فاطمة برّي بدير
صحافية تلفزيونية - قناة المنار - لبنان

"ماذا يفيد المشاهد إذا كان لدودة القز دماغ واحد أو أكثر، وما الذي يمكن أن ترسيه مشاركة دولة في نهائيات كأس العالم مرتين أو ثلاثا من أسس ثقافية في إطار مشروع ثقافي عربي"

تنويه

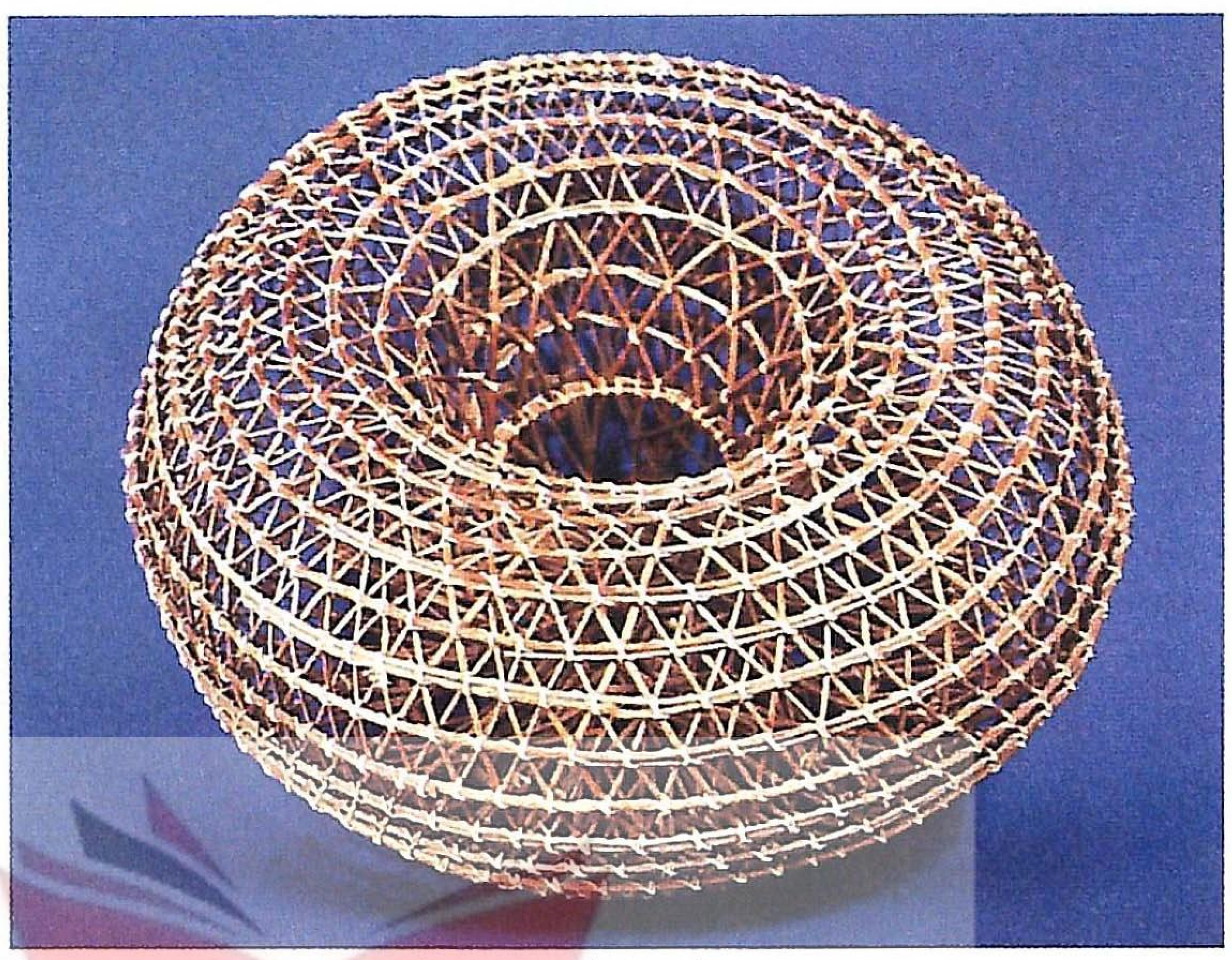
لأن الصور تشكل الملمح البصري الأول والأهم لأي موضوع، فإن عدم إرسال صور كافية يعيق نشر الموضوع.
رجاء حارا توفير الصور الخاصة بالمواضيع المرسلة للجريدة، وإلا فسنضطر آسفين إلى استبعاد المواضيع خالية الصور.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حينما تحط رحالك كسائح في تلك الجزيرة الساحرة «قبرص»، ستلفت انتباهك حتما معالم حضارة هذا البلد العريق، التي يغلفها الطابع الفني الزاخر ببصمات الحضارات السابقة المختلفة التي مرت عليها في عصور كثيرة.

ميس العثمان/سهى الخميس - الكويت

مشغولات قبرصية ومزيج عثماني - بيزنطي


مصيدة أسماك أنيقة وعملية

تصميم وصناعة الأزياء

تعد الأزياء التقليدية الفولكلورية لأي بلد فنا بذاتها، ذلك لأن هذه الأزياء التراثية كانت تصنع يدويا وبمهارة عالية على أيدي أفضل الصنّاع والحرفيين الذين يمكن أن نعدّهم حاليا فنانين حقيقيين، أو مصممين أزياء كما يُطلق عليهم الآن، بابتكارهم لتصاميم أزيائهم الوطنية التي تُعبر عن هويتهم وخصوصية شعبهم وبيئتهم بأدوات بسيطة وأيدٍ ماهرة دقيقة.

تتميز الأزياء القبرصية - كما هو الشعب القبرصي أيضا - ببساطة تصاميمها وقلة الألوان المستخدمة في صنعها عن تلك الأزياء الموجودة في بقاع أخرى من الجزيرة اليونانية ككل. ويرجع السبب في ذلك إلى صغر حجم الجزيرة القبرصية. وعلى الرغم من ذلك توجد اختلافات بين ثياب وأزياء القرى الريفية والمدن من مقاطعة إلى أخرى، يحكم هذا الاختلاف اختيار لون الخامة المستخدمة ونوعها في صناعة الثوب أو الزي، أو قصّته، أو الزخرفة المستخدمة فيه، هذا بالإضافة إلى الإكسسوارات المصاحبة له.

تنقسم الأزياء النسائية القبرصية إلى أربعة أنواع، منها زي المدينة، وزي الكارباسيتيكي - Karpassitiki نسبة إلى مقاطعة كارباس، وزي البافيتيكي - Paphitiki نسبة إلى مقاطعة بافوس، وأخيرا زي المناطق الجبلية.

وحتى أوائل القرن التاسع عشر، ظلت النساء في كل المدن والقرى الريفية يرتدين (السايا - Sayia)، وهو ثوب طويل مفتوح من الأمام يلبس تحته قميص وبنطال واسع يغطي جزءا من الحذاء. تميّز رداء (السايا - Sayia) في المدن بصنعه من خامات قيّمة وثمينة مثل الحرير والخيوط الذهبية الحريرية. وقد ابتكر كل قطاع في المدن القبرصية تصميما خاصا به من (السايا)، كلٌ وفقا لما يناسبه، لذا وُجد العديد من النماذج والتصاميم له في قبرص.

وبدءا من القرن التاسع عشر، بدأت النساء يستبدلن (السايا) بزي آخر وهو تنورة مع سترة قصيرة تشبه زيا ثانيا في قبرص، وهو الذي يُطلق عليه زي (أماليا). غالبا ما تصنع التنورة من الحرير المغزول مع نباتات طبيعية، حيث تُصبغ بألوان مشرقة ومتألقة مثل البرتقالي والأصفر والبني والأخضر. وتكون إما ذات نقشة مربعة وإما مقلمة من الحرير المغزول يدويا.

تُخاط السترة القصيرة ذات الأكمام الطويلة والتي تسمى في اللغة القبرصية (ساركا - Sarka) بخيط إما ذهبي أو فضي، وتطرز بالأبلكة، وهي أحد أنواع التطريز المنتشرة في قبرص. هذه السترة يجب أن تكون مفتوحة من الأمام حتى تُظهر جمال القميص الذي تحتها والذي زُين بشريط من نوع الساتان أو الدانتيل أو غيرها، يُثبت على أطراف الأكمام أيضا من نوع الشريط نفسه ليعطيه منظرا أبهى وأجمل. كما تزين المرأة رأسها بغطاء أو وشاح إما أن يكون مطرزا وإما مزينا بشريط من النوع نفسه الذي ثُبت على السترة والقميص أو من خامة ذات نقشة مطبوعة أو مزينة بالزهور. ولا يزال هذا الزي يستعمل كتقليد في القرى الريفية القبرصية الكبيرة في أثناء الاحتفالات الكبرى والولائم وحفلات الزفاف.

وفي مقابل هذا الزي الفاخر يوجد زي آخر في القرية أبسط منه، وهو رداء طويل منسوج من القطن بطريقة طولية أو على هيئة مربعات يطلق عليها اسم (آلاجا - Aladja)، كما يلبس تحتها أيضا قميص وبنطال واسع جدا، وحذاء ذو رقبة قصيرة (Short Boots). ترتدي المرأة وشاحين على رأسها، الأول ليمسك بالشعر الطويل والآخر يكون في مقدمة الرأس، وهو بلون آخر ليظهر الشريط المزين والمثبت على الأطراف بوضوح. وقد يزين غطاء الرأس عند عقدته أيضا بزهرة طبيعية أو أخرى حريرية.

تظهر العروس الريفية القبرصية بأبهى حلّة في يوم زفافها، حيث ترتدي أجمل الثياب وأثمن المجوهرات، كما يُشترط أن تضع وشاحا أحمر اللون على رأسها ليميزها بين الحضور.

وغالبا ما يصنع ثوب العروس من أصواف الجمال الملونة التي تُطرز بالأبلكة وهي كما ذكرنا آنفا أحد أنواع التطريز المنتشرة في قبرص، وتُخاط بخيط ذهبي. وترتدي العروس (السايا) وتحته قميص حريري ومريلة مزخرفة بنقوش جميلة مع بنطال واسع، كما يوجد أيضا تصميم آخر لثوب الزفاف والذي يُصنع من مواد أخرى وبتصميم مختلف، وهو ثوب (السايا) الأبيض مصنوع من القطن ومطرز بنقوش بيضاء ومزين بخرز متعدد الألوان. وتربط العروس حول خصرها وشاحا ملونا أو مخططا لتثبّت (السايا) وتبرز جمال الثوب الأبيض.

ويمكنها أن ترتدي زيا آخر للزفاف، يُصنع من تنورة قطنية، تصبغ بلون بني داكن، تلبس مع سترة قصيرة وحولها حزام في وسطه إبزيم فضي (Silver Buckles)، وقد كانت العروس القبرصية في الماضي البعيد ترتدي تنورة بيضاء بدلا من تلك البنية.

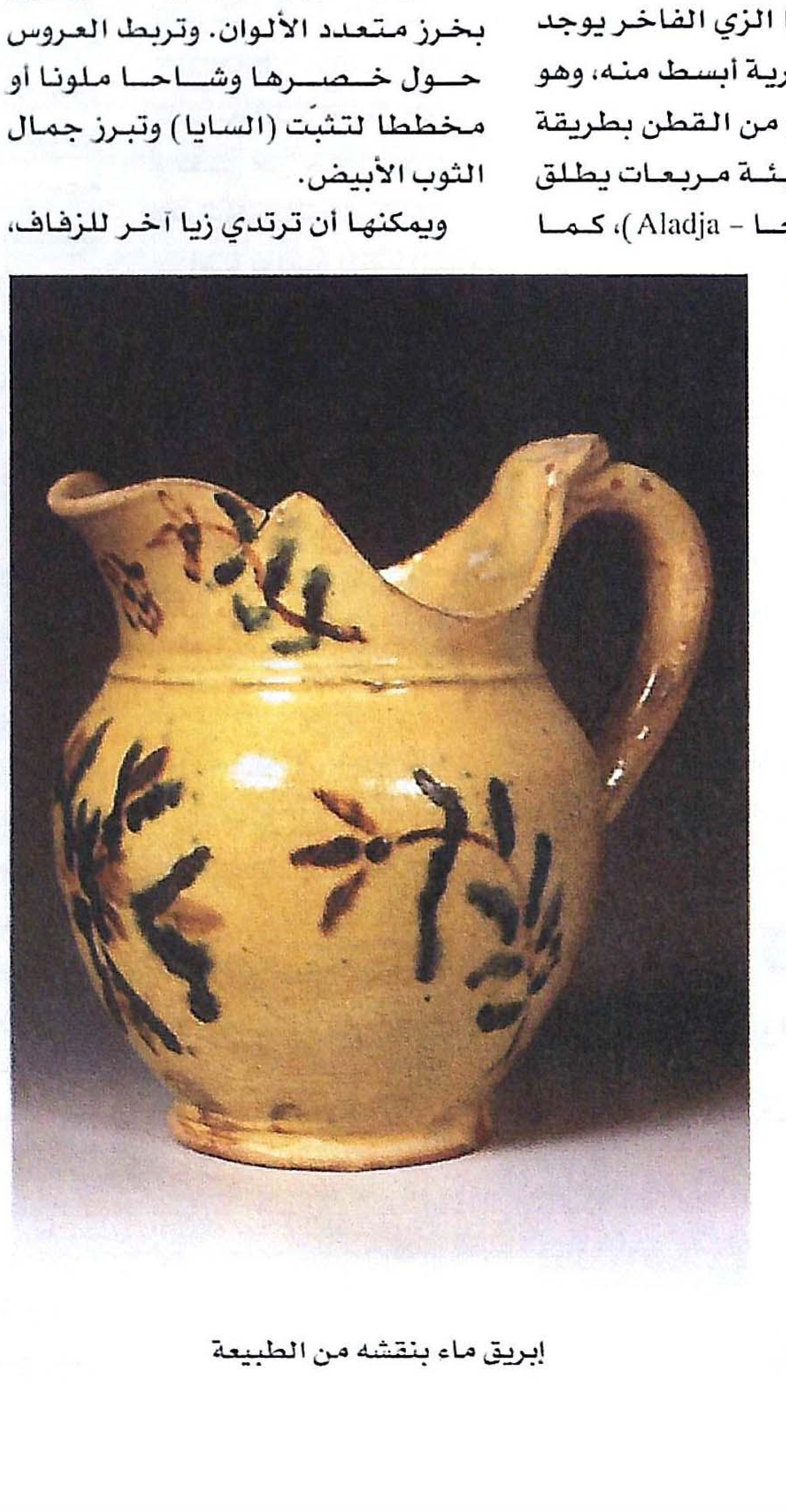
وترتدي النساء القبرصيات أيضا ثوبا يسمى (فوستاني - Foustani)، وهو ثوب من قطعة واحدة، فيه قصّة عند الخصر، وتختلف ألوانه وموديلاته من منطقة إلى أخرى طبقا لاستعمالاته. فعلى سبيل المثال: يستعمل (الفوستاني) ذو الألوان الداكنة في المناطق الجبلية والقرى، أما (الفوستاني) ذو الألوان الفاتحة والمشرقة مثل الأحمر والاخضر والبرتقالي والأصفر، فيستعمل في المناطق السهلية. وفي القرى الجبلية ترتدي النساء القبرصيات، وشاحا كبيرا ذا زخارف على الأكتاف، يُثنى من الوسط بحيث يصبح على هيئة مثلث كبير من الخلف.

مع مرور الأيام، بدأت الأنسجة الصناعية تحل محل الثياب التقليدية المحوكة بالنول المنزلي لدى العائلات، كما أنه في منتصف القرن العشرين بدأ القبارصة بتبني الأزياء الأوروبية بشكل كبير.

أما عن الرجال القبارصة فهم يرتدون (الفراكا - Vraka)، وهو بنطال واسع جدا منتشر في كل أنحاء الجزيرة اليونانية، وتنسج الخامة المستخدمة فيه عادة من قطن التويل - نسيج قطني مضلّع - ويُصبغ محليا بألوان داكنة مختلفة مثل الأزرق الداكن والأسود.

وتختلف قصّة (الفراكا) وكمية القماش المستخدمة في خياطته وفقا للمرحلة العمرية للطفل أو الشاب أو الشيخ الكبير، أو وفقا للمنطقة، وتذكر إحدى الأغنيات الفولكلورية القبرصية الشهيرة، أن طول بنطال (الفراكا) يجب أن يكون ٢٦ مترا ليصبح لائقا، كما يلبس معه قميص داكن مقلم للاستعمال اليومي، وآخر حريري للمناسبات، وفوق هذا القميص يرتدي الرجل القبرصي سترة من دون أكمام (صدرية)، أو سترة بسيطة مع أكمام (جاكيت) تنسج من خامة قطنية داكنة تصلح للاستعمال اليومي. ولديه سترات أخرى مطرزة بزخارف أنيقة تصلح للاحتفالات والمناسبات الخاصة. بالنسبة للسترة التي من دون أكمام (الصدرية) والتي يستعملها رجال المدن، فإنها تحاك عادة من الصوف وتطرز بالأبلكة - أحد أنواع التطريز المشهورة - وبخيط من المعدن الناعم والخفيف.

تصنع سترة العريس القبرصي غالبا من المخمل الداكن، وتُطرز بنقوش وخيوط لامعة أو برّاقة كالخيوط الذهبية، كما تُطرز من الخلف بأشكال على هيئة حيوانات كالطيور والأسود. أما بالنسبة للقميص فهو، كما ذكرنا آنفا، قطني


ابريق ماء بنقشه من الطبيعة

زي عروس كارپاسيه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للاستعمال اليومي وحريري للمناسبات الخاصة.

يلف كبار السن من الرجال حزاما أو وشاحا أسود حول خصورهم. أما الشباب والعرسان فيستعملون الأوشحة الحريرية ذات الألوان الفاتحة والمشرقة، ويرتدي القبارصة أيضا الطربوش أو يطوون وشاحا صغيرا ويلفونه على رؤوسهم، كما يرتدي رجال القرى الريفية الأحذية ذات الرقبة العالية مُثبتا على أطرافها إبر لتحمي أقدامهم من الثعابين طوال العام، بينما يرتدي رجال المدينة الأحذية العادية ويطلقون عليها اسم (سكاربس - Scarpes).

أما عن المجوهرات القبرصية، فإنها تضم مجموعة مميزة، كالميداليات، والأقراط الذهبية، والخواتم، فبعض الرجال يفضلون الخواتم ، وبعضهم يعلق ساعة ذات سلسلة، ومنهم من يجمع بينهما . هذا ويرتدي بعض الرجال ذوي المناصب الرسمية خواتم تحمل أختاما، وهذه الخواتم منتشرة بشكل كبير بين الأتراك والإغريق. ويفضل اليونانيون الأحجار الكريمة القديمة، بينما يحفر الأتراك آيات من القرآن الكريم على أختامهم وخواتمهم.

القش والسلال

يُعد فن صناعة القش والسلال من أرقى وأفضل أنواع الفولكلور القبرصي، في دقته وجمال صنعه اليدوي على يد الحرفيين المهرة، يمكنك من استخدامه أو تعليقه أو عرضه بغرض الزينة.

يستعمل الحرفيون القبارصة مواد عديدة في صناعة السلال، منها أعواد القصب الذي ينمو ويتوافر بكثرة في أجزاء عديدة من الجزيرة، وأعواد القمح وسعف النخيل وبعض أنواع الحشائش اللينة والمرنة في أثناء العمل والصنع.

وتصنع السلال في القرى الريفية من أجل أغراض وأهداف نفعية، كالسلال المستخدمة في الأعمال المنزلية لحفظ الأطعمة وغيرها، كما أنها تصنع بأشكال وأحجام مختلفة حسب الحاجة والهدف من استعمالها، وتستخدم السلال عادة في نقل البضائع، بينما كانت تستخدم في الماضي لتصدير المحاصيل الزراعية فقط كالخضراوات والفاكهة.

فمن أشهر الأمثلة على المنتجات القبرصية في هذا المجال، السلال أو الأعمال ذات الألوان المشرقة واللافتة أو الصواني المصنوعة من القش، والتي تعلّق في معظم المنازل القبرصية على الجدران البيضاء الواسعة لأغراض الزينة، وتراها بكثرة في منازل منطقة (ميزاوريا - Mesaoria). وتصنع هذه الصواني من عيدان نبات الذرة، وتصمم على أشكال هندسية لافتة وألوان خلابة ساحرة، ويمكن أيضا أن تعلق متجاورة الواحدة تلو الأخرى لتشكل تكوينات مختلفة على الجدران.

مزيج من الذهب والفضة ولون المينا الزرقاء

صناعة الخزف

تُعد حرفة صناعة الخزف، إحدى أهم الحرف الفنية القبرصية منذ عصر ما قبل التاريخ، لكن في العصر الحديث انحسرت هذه الصناعة وتركّزت في بعض القرى والمدن مثل: كورنوس - Kornos، فيني - Phini، فاروشا - Varosha، لابيثوس - Lapithos.

ومما لا شك فيه أن الأعمال الفخارية التي تصنع الآن مقتبسة من أعمال فخارية أخرى قديمة، إلا أنها طوِّرت بناء على الحاجة واختلاف الزمان، أما بالنسبة لتقنية هذه الصناعة ودقتها فهي لا تزال بدقة وتقنية الأعمال الفخارية التراثية القديمة نفسها. ومثال على ذلك آنية الحليب، فشكلها ووظيفتها لم يتغيرا منذ القدم، كما يمكن مطابقتها مع آنية أخرى من العصر البرونزي، ولكن مع استحداث بعض المواد المتطورة في صناعتها.

ولا يزال أهالي مدينتي (كورنوس) و(فيني) يصنعون، حتى اليوم، الأباريق الفخارية من الطين الأحمر، وهذا دليل على أن هذه الحرفة الفنية متوارثة عن الأجداد، وأنها تصنع بدقة كما كان في الماضي، مع تطور وحداثة تصاميم الحاضر الممزوجة بعبق الماضي، ويوجد في هاتين المدينتين الكثير من النساء الحرفيات المتخصصات في أعمال الفخاريات، ويطلق عليهن اسم (ماستوريسز - Mastoraisses).

يستعمل الخزّاف القبرصي القرص لصنع الآنية والأوعية صغيرة الحجم، وتحديدا للأعمال التي تتطلب دقة في العمل، ولتنفيذ النقش البارز والحفر. تصنع جرار الماء بأحجامها المختلفة في (فاروشا) من الطين الأبيض غير المصقول، كما أن هذه الجرار والأباريق تستخدم في كل أنحاء الجزيرة القبرصية، إضافة إلى تصديرها إلى الخارج.

وفي المدينة الكثير من الورش التي يطلق عليها اسم (كوزاريكا - Kouzarika) وتعرض الأعمال الفخارية بطريقة مغرية ولافتة للزبائن والمارين، حيث إنها تعرض منتجاتها على هضبة صغيرة أمام مداخلها، في حين تصنع أباريق الزينة المسماة (كوكومارس - Koukoumares) في المنطقة نفسها أيضا، وتنقش وتحفر عليها صور لبعض الحيوانات مثل الثعابين وبعض النباتات على يد الإبريق أو على وسطه، وتصنع هذه الأشكال من الأباريق بقوالب خشبية وتنقش وتحفر يدويا بعد ذلك.

تعد قرية (لابيثوس) من أكثر القرى الريفية تقدما في صناعة الفخار مقارنة بمناطق أخرى غيرها، حيث اشتهرت بصناعة الآنية العميقة، وأباريق الماء وأباريق أخرى صغيرة مصقولة، تستعمل بشكل كبير في بيوت الخزافين الآسيويين اللاجئين، الذين جاءوا واستقروا في (لابيثوس) في العقد الأول من القرن العشرين، وساهموا في ازدهار صناعة الخزف المحلي، كما أضافوا إليها تقنيات وأشكالا أخرى جديدة، مثل الزخرفة عن طريق الرسم ولم تقتصر على النقش والحفر فقط.

تشكيل المعادن

تشكيل المعادن الفضية والذهبية الخاصة بإكسسوارات المنزل والتحف المزينة ذات النقوش الشرقية المتأثرة بالحضارات العثمانية والبيزنطية التي استقرت في قبرص لعدة قرون، لاقت رواجا كبيرا وانتشارا واسعا، دام حتى وقتنا الحالي، وصارت سمة من سمات تلك الجزيرة الصغيرة.

إن التشكيلة الواسعة من الذهب والفضة ذات التصميمات الرائعة التي تزخر بها المتاحف والكنائس القبرصية لدليل واضح على ازدهار فن تصميم المجوهرات والمصوغات على اختلافها، خصوصا خلال القرون من السابع عشر حتى التاسع عشر. وقد صاحب هذه الصناعة تأثر واضح بالنقوش الشرقية، كما عُززت تلك التفاصيل

منجرة من الفضة لحرق ورق الزيتون

مشابك فضية بالمينا الزرقاء

الدقيقة لاحتكاك الشرقيين بالإغريق في اليونان وتأثر هؤلاء بالعصور الهيليسينكية.

برزت كذلك فنون مثل طرق المعادن وكحتها وتلوينها بصورة واسعة في قبرص، وفي عصور مبكرة جدا بسبب تناوب الحضارات على اختلافها واستيطانها للجزيرة، وهذه التقنيات استمرت على امتداد عصور طويلة، بعد أن شملت صناعة المجوهرات الفضية والذهبية على حد سواء.

إن افضل ورش العمل لهؤلاء الصاغة كانت في المدن الصناعية، وخصوصا في «نيقوسيا» العاصمة، حتى أن شارعا خاصا بالصاغة وصناع الذهب كان قد اشتهر في تلك المدينة، وكان يحوي عددا من خيرة خبراء الذهب والفضة الذين كانوا يبيعون المعادن على اختلاف أنواعها وقيمها المادية.

لقد كانت المصوغات الذهبية نادرة جدا في السابق، كما أنها كانت مقتصرة على طبقة الأغنياء في المدن القبرصية فقط. وتنوعت ممتلكاتهم التي يجدها السائح اليوم في المتاحف والكنائس معروضة للعامة من الناس، بعدما كانت حكرا على شريحة معينة منهم، وتنوعت تلك المجوهرات ما بين العقود والأقراط ودبابيس الملابس والخواتم، بينما اقتصرت المعادن الفضية على الملاعق والشوك وسكاكين المائدة وبعض أواني الطعام، كذلك مرشات ماء الورد حيث كان رش ماء الورد من العادات التقليدية الأساسية للترحيب بالضيوف، كما يستخدم المبخر المصنوع من الفضة لحرق أوراق الزيتون الجافة التي تملأ برائحتها العطرة البيت ابتهاجا بحضور الزائرين. كما كانت أغطية من الفضة تصنع لتغطية الأناجيل وبعض الزهريات الموضوعة في الكنائس، وقد غلب الطرق واللحام والكحت على معظم تصميمات المعادن سواء الفضية أو الذهبية، خصوصا إذا ما استخدمت في صناعة المستلزمات المنزلية. هذا وقد غلبت التصاميم البيزنطية على المشغولات المعدنية، ولا ننكر تأثر بعض المصوغات بالنقوش العثمانية ذات الطابع الخاص.

معدن النحاس، الذي ارتبط بشكل أو بآخر بالتراث القبرصي، لا يزال يستخدم إلى يومنا هذا في تصنيع وصياغة الأواني متعددة الأحجام والاستخدام، كأواني الزرع التي تستخدم في تجميل المنازل والحدائق الداخلية والشرفات، ويبدو تأثرهم واضحا بالنقوش اليونانية القديمة واستخدامهم «للطرق» كتقنية جمالية. كما استخدم النحاس قديما في تجهيز معظم مستلزمات منزل العروس القبرصية، التي يُنقش الحرف الأول من اسمها على كل الأواني والملاعق والشوك وأدوات المائدة كافة، كتقليد قبرصي قديم ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يشكل المسرح التجاري نوعا مسرحيا له حضوره الواضح في الساحة المسرحية المغربية، وله أنصاره، وطرقه، وريبرتواره، وله جمهوره العريض كذلك. يسعى هذا المسرح أساسا إلى الفكاهة، وإلى طرح بعض القضايا الاجتماعية، وله تسميات عديدة كالمسرح الكوميدي، والمسرح الشعبي، والمسرح الرسمي، ومسرح الجمهور، والمسرح التجاري، والمسرح البسيط، والمسرح السوقي... إلخ. ويندرج في مشروعه الكثير من التجارب المسرحية التي جاءت امتدادا سلبيا للمسرح الاحترافي الذي استُنبت في المشهد المغربي انطلاقا من الخمسينيات، والتي طعمت توجهها بالاستفادة من أسس مسارح البولفار، والفودفيل، والميلودراما وتجاربها.
ولمعرفة حقيقة هذا النوع المسرحي، سنقف على أهم المراحل التي قطعها من الاحتراف إلى السوقية:

د.حميد أتباتو - المغرب

من الاحتراف إلى السوقية

المسرح التجاري المغربي

مسرحية «الرحبة» لـ «مسرح الورشة»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في البداية الاستنبات:

لم يعرف المغرب الفن المسرحي إلا في عشرينيات القرن الماضي، وقد ساعدت زيارة الفرق الأجنبية العربية والغربية، على استنبات ممارسة مسرحية بأرض المغرب، انطلقت في البداية في صيغة هاوية ربطت بين الممارسة الفنية والممارسة النضالية، وكان أن فكرت المؤسسة الاستعمارية، بتنسيق مع المؤسسة الرسمية المغربية، في بلورة مشروع مسرحي مختلف، يكون هدفه المباشر تأسيس ممارسة احترافية مغربية، ويكون هدفه العميق ضرب كفاحية المشروع المسرحي الهاوي، وقد تكونت الملامح الأولى للتجربة الاحترافية مع «فرقة الإذاعة» التي طرحت للمرة الأولى قضية الاحتراف، من خلال طرح الوضعية القانونية والإدارية والتعاقدية للممثل الإذاعي، إلا أن المشروع الاحترافي الحقيقي لم يبلور مواصفاته الجادة إلا مع تجربة أندري فوازان André Voisin الذي سعى، من خلال التداريب التي أشرف عليها، إلى تكوين مجموعة من الشباب المغاربة، وخلق ممارسة احترافية على أرض المغرب تمكن من تجاوز فوضى المجال المسرحي، وذلك ما عبر عنه بقوله: «صدمت منذ وصولي بالسمة الفوضوية غير المجدية لفرق الهواة المسرحية الصغيرة التي لم تكن تواصل العمل في هذا المجال عادة بعد أول تجربة، ومن ناحية أخرى، وجدت حاجة ملحة إلى طرح مسرح شعبي ناطق باللغة العربية، حيث يقتضي ذلك سيادة الأدب الشعبي(...) ومع ذلك تبرز مشكلة، ألا وهي، كيف يمكن، خلال بضع سنوات بل بضعة أشهر، حل المسائل التي لم تصل حتى أوروبا نفسها إلى حل لها، مثل مسألة الريبرتوار، وإعداد الممثلين، ومسألة الجمهور، والمعمار المسرحي (...)، بجانب ذلك كانت هناك عقبات أخرى، فقد كان من الصعب أن تعترف السلطة الرسمية بالتصويت لصالح تمويل نواة هي في تقديرها خطر بشكل خاص».

وعلى الرغم من كل هذه المآزق، استطاع أندري فوازان أن يخلق تجربة مسرحية احترافية بالمغرب، أُعلنت انطلاقتها الفعلية مع «فرقة المسرح المغربي» خاصة بعد النجاح الذي حققته بعد تقديمها لـ «عمايل جحا» و«الشطاب» بمهرجان باريس المسرحي سنة ١٩٥٦، حيث احتلت فيه المرتبة الثانية.

ومن أهم الأسماء التي أفرزتها هذه المرحلة نذكر عبدالصمد الكنفاوي، والطاهر واعزيز، والطيب الصديقي، وأحمد الطيب العلج. وقد عرف هذا المسرح الاحترافي استمراريته، مع الطيب الصديقي الذي أسس تجربته المسرحية، عبر مجموعة من المحطات منها: «المسرح العمالي» و«المسرح البلدي»، و«فرقة الطيب الصديقي»، ثم «مسرح الناس» الذي أخذ صيغة «المسرح الجوال» ليستقر في مسرح موكادور الخاص، ومع أحمد الطيب العلج، الذي استمر في فرقة المسرح المغربي بعد انفصال الصديقي عنها، ثم في تجارب أخرى مع كل من «فرقة المعمورة»، أو «فرقة المركز الوطني للأبحاث المسرحية» أو «فرقة المسرح الوطني»، ثم أخيرا فرقة «العلج للمسرح». والأساسي في تجربتي الصديقي والعلج هو أنهما حاولا تأسيس مسرح قريب من الجمهور المغربي، أي بناء مشروع «المسرح الشعبي» .وهذا ما سنقف عنده في النقطة التالية:

رواد الاحتراف الأوائل، ومشروع المسرح الشعبي

تعود فكرة تأسيس المسرح الشعبي بالمغرب في أصلها إلى التداريب المسرحية الأولى، وأساسا إلى أندري فوازان الذي بهره اهتمام المغاربة بالفن المسرحي، مما دفعه إلى التفكير في خلق هذا المسرح، وهذا ما يشير إليه بقوله: «دهشت لعامل أكثر من إيجابي وهو قدرة الجمهور الفائقة على الاهتمام بالمسرح، ووجدت ذلك من خلال تلك العروض «المملة» حين كنت أستدير إلى قاعة المتفرجين فأعثر على المسرحيين الحقيقيين، لقد لمس إحساسي هذا الجمهور بحضوره الكبير وقوة مشاعره وتعطشه للمشاهدة والتعلم، وقد شجعني هذا الجمهور على الدخول في مشروع مملوء بالصعوبات، وهو إنشاء مسرح شعبي ناطق باللغة العربية تدريجيا».

لقد تطور مشروع المسرح الشعبي بعد رحيل أندري فوازان عبر مسارين أساسيين هما:

أ - مسار الطيب الصديقي: تمثل الصديقي فكرة المسرح الشعبي من مصدرين بارزين هما أندري فوازان في تداريبه التي سعى من خلالها إلى بناء مشروع مسرحي مغربي ينفتح على الثقافة المغربية، ويعيد النظر في أسس المسرح الكلاسيكي، ويجرب الصيغ التي تقربه من جمهوره المغربي، وجان فيلار Jean Vilar الذي استمد منه الصديقي الأسس الحقيقية للمسرح الشعبي، كما استفاد من أفكاره وتوجيهاته من أجل بناء هذا المشروع الفني الذي يرتكز، كما عند جان فيلار، على فتح المسرح للجميع من دون أي قيود، وتقديم العروض وسط التجمعات الشعبية وفق صيغة تعمل على توحيد الجمهور بدلا من تشطيره، وقد تمثل الصديقي توجيهات جان فيلار، ونصائحه، ودروسه، الذي أشرف على تدريبه في فرنسا، في بداية المسرحية. إنها التي انبنت على اقتباس النصوص وتطعيمها بمجموعة من الإضافات، والتوضيحات، والتغييرات التي كان يلحقها بالشخصيات، وبلباسها، وبحوارها، والتي كان يعكس من خلالها تأثره بجان فيلار، كما كان يسعى مثله إلى البحث عن أسلوب بسيط لتبليغ الثقافة إلى الجماهير الواسعة، وعن صيغ لتفجير الطاقة التي تمثلها التكتلات البشرية.

وقد بدأ الصديقي في بلورة فكرة المسرح الشعبي في تجربة «المسرح العمالي»، التي حاول من خلالها تقريب المسرح من الطبقة العاملة، وفي باقي مراحل مسرحه، حيث بحث عن أسس يطعم بها سعيه نحو ربط المسرح بجذوره الشعبية، ولن تكون صيغته التأصيلية التي استثمر فيها الحلقة، والراوي والتراث الشعبي والذاكرة الجمالية الخاصة، وصيغة المسرح الجوال، والعرض في الساحات إلا تأكيدا لرغبته في بناء مشروع المسرح الشعبي.

ب - مسار أحمد الطيب العلج: لقد أخذ أحمد الطيب العلج فكرة

> تعود فكرة تأسيس المسرح الشعبي في المغرب إلى التداريب المسرحية الأولى، وتحديدا إلى أندري فوازان الذي بهره اهتمام المغاربة بالفن المسرحي، مما دفعه إلى التفكير في خلق هذا المسرح

المسرح الشعبي أساسا من تجربة التداريب المسرحية الأولى، وطعمها بثقافته الشعبية، حيث عمل من خلال تجاربه مع «فرقة المسرح المغربي» أو مع «فرقة المعمورة» على استثمار المكونات التراثية، والفرجوية، والثقافة الشفوية في مغربة النصوص المقتبسة، وفي كتابة أعمال مسرحية لاقت الكثير من النجاح، وأهم ما ميز العلج في عمله المسرحي هو أنه سعى إلى ابتكار طريقة خاصة به، يتقرب من خلالها إلى جمهور واسع. وتقوم هذه الطريقة أساسا على تعرية أمراض المجتمع المغربي، ونزواته، ومعالجة مظاهره وتقاليده، ويزاوج فيها العلج «بين المناهج الواقعية، والخيالية ليبدع عالم شخوصه الذي يتألف من عناصر غالبا ما تكون متناقضة، ذات إيقاع شعبي، لها أنفاس مضحكة خالصة أو مصطحبة بألوان تراجيدية، وقد كان بروزه في الفن المسرحي واضحا في أكثر من أربعين مسرحية، بل كان أكثر من ذلك، إذا عددنا مقتبساته الجيدة الشيء الذي جعل منه المؤلف الشعبي الوحيد الذي عرف كيف يخلق مسرحا مغربيا، أصيلا».

لقد أسست التداريب المسرحية الأولى ملامح التجربة الاحترافية بالمغرب، وعمل كل من الصديقي والعلج على تعميقها، والبحث من خلالها عن تحقيق مشروع المسرح الشعبي، فكان أن وضحت أرضية الاحتراف التي اعتمدت للانطلاق في تجارب أخرى كثيرة، منها في الأساس تجربة المسرح الشعبي التي تطورت عبر امتدادات أخرى تمثلت فيها أسس إضافية، ومرجعيات خاصة، منها أساسا مسرح البولفار، والفودفيل، والمسرح الميلودرامي، مما خلق تحولا سنقف عنده في العنصر التالي.

المسرح الشعبي والانعطاف نحو مسرح البولفار

شكل النجاح الذي حققته التجربة الاحترافية للطيب الصديقي وتجربة المسرح الشعبي عند العلج أساسا، حافزا دفع بعض المعنيين بالممارسة المسرحية في المغرب إلى البحث عن صيغ لاستثمار البعد الشعبي الذي سارت عليه التجارب السابقة، إلا أن أصحاب هذا المسعى قد أخذوا مفهوم «شعبية المسرح» بمعنى آخر مما جعلهم ينفتحون على مرجعية مسرحية غربية منها أساسا مسرح البولفار الذي يُعد امتدادا لأنواع عديدة منها:

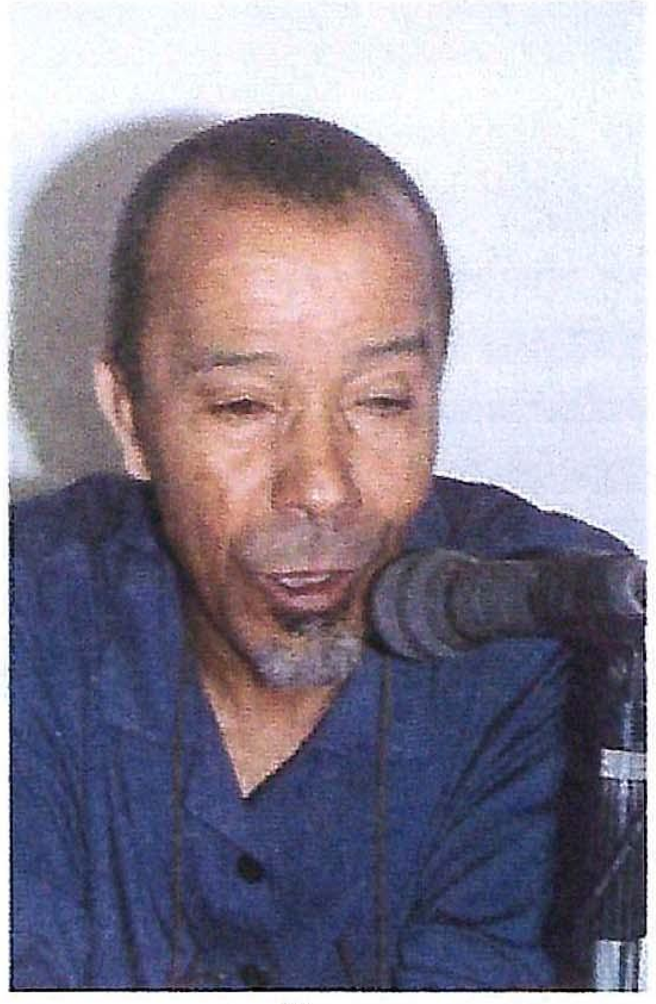
أ - مسرح البولفار: يعود أصل هذا المسرح إلى القرن التاسع عشر، حيث عرف شارع سان مارتان Saint Martin بتقديم مسرحيات من نوع الميلودراما، والبانتوميم، إلى جانب عروض السحر والبهلوان، والكوميديات البرجوازية التي انتقدت من قبل فناني تلك الحقبة ومثقفيها، إلا أن مسرح البولفار الذي تأثر به المسرح التجاري المغربي هو نوع آخر، مختلف عن أصله الأول، وهو فن يسعى، في الأساس، إلى التسلية فقط بالرغم من أنه يحال إلى أصله الميلودرامي. ويقدم هذا المسرح الكوميديات الخفيفة لجمهور البرجوازية، والبرجوازية الصغيرة الذي يتميز بذوقه الفني والسياسي التقليدي. ومسرح البولفار هو نوع مسرحي، وريبرتوار، وأسلوب لعب كذلك ومن رواده المشهورين في الغرب نذكر روسان A.Roussin، ولابيش Labiche، وبوردي Bourdet وغيرهم.

وتتميز أعمال هذا المسرح بخصوصيات منها نهايتها غير لمفاجئة، ومواضيعها المغرية التي ترتكز على السطح البراق للحياة الاجتماعية، وشخصياتها التي لا تبتعد كثيرا عن ثلاثي السيد والسيدة، والعاشق. ومسرح البولفار هو مقاولة للتسلية المحضة، إلا أن الشكل الذي تطور عن مسرح البولفار الأصلي، يشكل تراجعا عن أصول هذا الفن، حيث تحيل مواضيعه الحالية إلى الشارع وإلى بعض قضايا الزواج، والحب، والعائلة، والقضايا اليومية، والطرائف الاجتماعية.

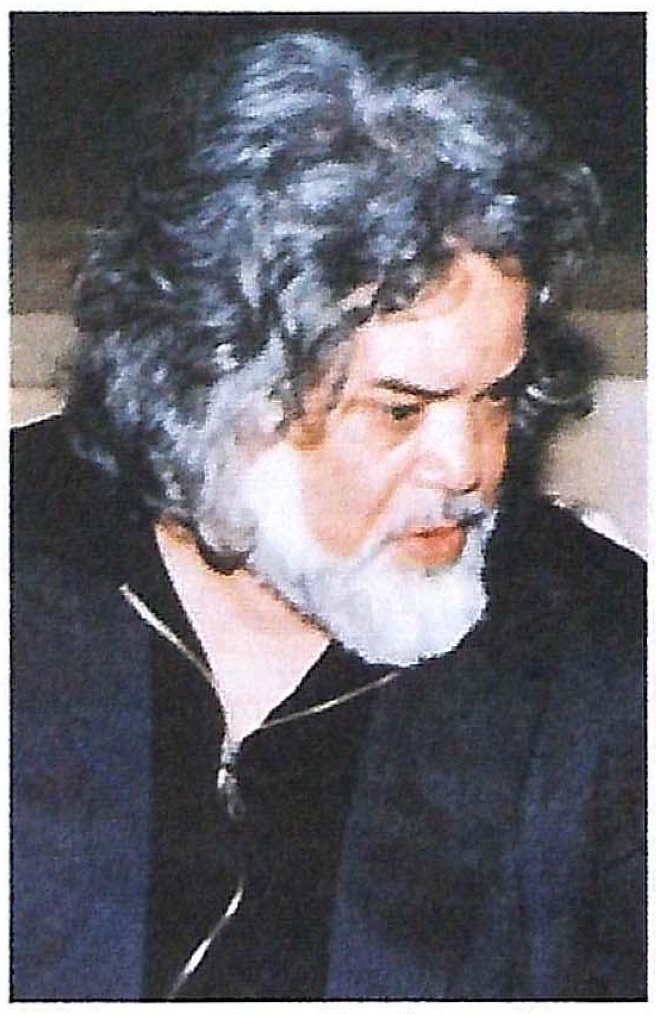
ب - الفودفيل: يعود أصله إلى القرن الخامس عشر، ويتميز بمسرحياته المكونة من الأغاني، والألعاب البهلوانية، والمونودرامات، وكان رواده، ومنهم فوزيليي Fuzelier، ولوساج Le Sage، ودورنيفال Dorne-val، ينجزون أعمالا لمسرح المعرض تُبنى أساسا على الموسيقى والرقص، وتحول هذا النوع المسرحي مع سكريب Scribe، ولابيش Labiche، إلى كوميديا خفيفة ليس لها أي بعد تثقيفي، حيث رُكز على التسلية المحضة، وعلى نبذ الجدية. ويستمر الفودفيل حاليا في شكل مسرح البولفار الذي ورث مرحه، ونفحته الشعبية والكوميدية.

ج - الميلودراما: وهي نوع مسرحي ظهر في القرن الثامن عشر، ويتميز باستثمار الموسيقى في اللحظات الأكثر درامية للتعبير عن انفعال شخص صامت، وانطلاقا من أواخر القرن الثامن عشر تحولت الميلودراما إلى نوع مسرحي جديد، هو مسرحية شعبية تسعى إلى تحريك مشاعر الجمهور عن طريق إظهار الأشرار والأخيار في وضعيات مؤثرة مفزعة.

وترتكز أعمال هذا النوع على جوانب البطولة، والعاطفة، والتراجيديا، وتنقسم شخصياتها إلى طيبين وأشرار، فيما تركز مواضيعها على غياب العدالة الاجتماعية، لكن ما تهدف إليه الميلودراما في الأصل هو إخفاء الصراعات الاجتماعية، وترسيخ القيم البرجوازية، وإحداث نوع من التطهير لدى المشاهد، ويستمر هذا النوع حاليا أيضا، من خلال مسرح البولفار الذي يأخذ منه المسرح التجاري المغربي أهم أسسه، بحثا في هذا المسرح عن منافذ نحو قاعدة واسعة من الجمهور، وهذا ما سيتحقق له فعلا، لكن بمقابل أساسي، هو فتح المجال المسرحي أمام السوقية، وهذا ما نخصص له العنصر التالي:


د. حسن المنيعي

محمد الكغاط


الطيب الصديقي

البحث عن الجمهور وبوابة السوقية

دفعت الرغبة في الربح السريع، وفي حرق المراحل، بعض المسرحيين إلى البحث عن جمهور واسع، ولم يكن، في رأيهم، ذلك ممكنا، إلا عن طريق تحويل المشروع المسرحي الاحترافي وجهة أخرى، أي وجهة المسرح التجاري والبولفاري، وقد دشنت «فرقة البساتين» هذا التحول بعملها «درهم الحلال» لتعطي بذلك، الانطلاقة لتجربة جديدة في المسرح المغربي الاحترافي حققت تراكما طفيليا على صعيد الإنتاج المسرحي يتسم أساسا بالميوعة، والتسطيح في معالجة المشاكل المجتمعية الجوهرية التي تتحول في الغالب إلى مجرد قضايا متعلقة بالزواج، والطلاق، والمشاكل العائلية الهامشية، وهكذا تناسلت الفرق المسرحية التجارية ودُعمت من قبل التلفزيون الذي يعرض أغلب أعمالها. وقد ظهر الكثير من الفرق مثل «فرقة المسرح الوطني محمد الخامس» التي تشكل امتدادا لتجربة العلج ولمساره المسرحي، أو التي عملت على تعميق البعد البولفاري سعيا وراء جمهور أكبر، وهذا ما يشير إليه محمد الجم بقوله «عندما وصلت إلى مستوى من النضج في الكتابة للمسرح، بحكم تجربتي مع أستاذي أحمد الطيب العلج الذي قضيت معه مدة اثنتين وعشرين سنة كتلميذ، واستفدت منه كثيرا، وأظن أن هذه التجربة أعطت ثمارها، لذلك فإنني أحاول أن أكون مؤلفا مسرحيا، لقد وجدت أن الكتابة للمسرح في أحسن شروطها تعتمد على الفرجة، والفكاهة، لأنه ما دام المتفرج يضحك معك فإنه بإمكانك أن تضمَن الفرجة الكوميدية الأشياء الجادة، التي تريد إيصالها... لا فائدة من مسرح لا يقبل عليه الناس، لذلك فإن العبرة في مجال المسرح هي بالكم لا الكيف».

لقد استطاعت، الأعمال التي قدمها محمد الجم برفقة «فرقة المسرح الوطني» أن تحقق بالفعل حلم النجاح الجماهيري، ومن أبرز الأمثلة على هذا النجاح نذكر مسرحية «الرجل الذي»، و«جار ومجرور».

وإلى جانب «فرقة المسرح الوطني»، برزت العديد من الفرق الأخرى منها، «فرقة الثمانين» التي اعتمدت على عطاءات «عزيز سعد الله» و«خديجة أسد»، و«مسرح الشعب»، مع ميلود الحبشي، ومصطفى الداسوكين في إحدى مراحله، وفرقة الفنانين المتحدين» و«فرقة عبدالرؤوف» و«مسرح فنون» و«مسرح الحي»... إلخ. وقد أصبح للمسرح التجاري بريبرتواره الذي منه العناوين التالية: «النخوة على الخوا» و«الشراع عطانا أربعة»، و«سعدك يا مسعود» و«الجيلالي ترافولتا» و«الهبال في الكشينة» و«كوسطة يا وطن»، و«حلوف كرموس» و«شمكارا ولكن» و«الدبلوم والدربوكة» و«الدربوكة الطرانجي» و«حسي مسي» و«شرح ملح» و«مكسور الجناح» وغيرها.

وما يمكن تسجيله بصدد المسرح التجاري هو أنه ينقسم إلى اتجاهين على الرغم من سعي كل التجارب التي تندرج في إطاره إلى الانتشار الواسع وتحقيق الربح السريع والإضحاك والتسلية، وهما:

أ - اتجاه متطور: ويظهر في أعماله الكثير من الجهد، والإتقان، ويُبنى أساسا على احترافية الأداء لدى بعض النجوم الكوميديين، ويستثمر الكوميديا لطرح بعض القضايا الاجتماعية كالزواج والهجرة السرية، وأمراض الإدارة المغربية، ويمثل هذا الاتجاه «فرقة المسرح الوطني» بقيادة محمد الجم الذي يعالج في مسرحه ثنائية الخير والشر، وفي هذا يقول «إنني أعالج في مسرحي نزعتي الشر والخير، في قالب اجتماعي مغربي، فتتصارع هاتان النزعتان، وأخيرا ينتصر الخير، وأنتصر دائما للإنسان مهما كان شريرا ذلك أنني أؤمن بأن الإنسان بطبعه لا يقترف الشر عن اقتناع، بل إن الظروف هي التي تجعله يغلب جانبا على آخر». كما تندرج تجربة «مسرح الحي» في الاتجاه نفسه، وقد سعت هذه

> دفعت الرغبة في الربح السريع، وفي حرق المراحل، بعض المسرحيين إلى البحث عن جمهور واسع، ولم يكن، في رأيهم، ذلك ممكنا إلا عن طريق تحويل المشروع المسرحي الاحترافي تجاه المسرح التجاري والبولفاري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفرقة، عبر مشوارها، إلى بناء تجربة ناجحة تجاريا، دعمها حضور أهم أقطاب الكوميديا المغربية حاليا ومنهم أساسا: مصطفى الداسوكين الذي غادر الفرقة، وعاجل عبد الإله، ومحمد الخياري، وعبدالخالق فهيد، وحسن فلان، وقد شكلت تجربة «مسرح الحي» ظاهرة المسرح التجاري بامتياز، حيث حققت أعمالها التي منها، «شارب عقلو»، و«العقل والسبورة»، و«حسي مسي»، و«شرح ملح»، و«حب وتبن»، نجاحا كبيرا، سواء عرضت في المسارح أو قدمها التلفزيون المغربي، وقد كان طبيعيا أن تحقق الفرقة هذا النجاح لأنها تجمع داخلها مجموعة من الكوميديين الذين يشكل كل واحد منهم تجربة مستقلة بذاتها في مجال الإضحاك والكوميديا، لأن «عاجل وفلان» ثنائي معروف من خلال تجربة فكاهية سابقة، ومحمد الخياري هو تجربة فكاهية قائمة بذاتها، حيث أصدر مجموعة من الأشرطة الصوتية يقدم فيها فنه الساخر، والشيء نفسه بالنسبة لعبدالخالق فهيد الذي صاغ مع الخياري ملامح تجربة فكاهية مستقلة، كما ينخرط في تجربة خاصة به، ترجمتها أساسا السلسلة التي قدمها التلفزيون المغربي بعنوان «ميلود ورابحة»، وبالإضافة إلى هذا فعاجل عبد الإله، مخرج الفرقة، يتميز بمساره الناجح في مجال المسرح التجريبي، حيث برهن في «زهرة بنت البرنوصي» التي كتبها وأخرجها سعد الله عبدالمجيد، على إبداعية كبيرة في الأداء إلى جانب نجوم الزهرة التي تشكل أحد أعمدة «مسرح الحي»، كما كشف عن قدرته على إخراج أعمال كبيرة، من مثل عمله «بوتليس»، الذي أخرجه لفرقته التجريبية «مسرح الكاف».

وأهم ما تركز عليه أعمال فرقة «مسرح الحي» هو الإضحاك عن طريق طرح بعض القضايا الاجتماعية، على الرغم من أن عاجل عبد الإله يرى أن الإضحاك يأتي في المرتبة التالية لأن الفرقة، حسب رأيه، لا تضحك الجمهور من أجل الضحك فقط، ولكنها تسعى إلى استثمار الضحك كوسيلة للتفكير المرح والجماعي في مشاكلنا وهمومنا.

ويهيمن هذا الاتجاه على المشهد المسرحي التجاري، كما يلاقي تجاوبا من جانب جمهور واسع ومن بعض النخب كذلك، وقد أكدت استفادته من مشروع الدعم الرسمي هذه الحقيقة. وأهم ما يراهن عليه هذا الاتجاه هو نجومية الممثل، كما هو الأمر عند مسرح الحي، وعند المسرح الوطني، وكما كان عند فرقة الوفاء المراكشية التي كانت تعتمد في نجاحها على نصوص عبدالسلام الشرايبي وعلى نجومية بعض ممثليها من أمثال محمد بلقاس، وعبدالجبار الوزير.

مسرحية «زهرة بنت البرنوصي»

ب - اتجاه سوقي: يسعى هذا الاتجاه إلى الإضحاك أساسا، وليس له أي هواجس اجتماعية إبداعية، ولهذا لا ينشغل بإيجاد نجوم كوميديين، وحتى إن وجدوا لا يستثمر عطاءهم بشكل جيد، كما لا ينشغل بإيجاد ممثلين قادرين على إعطاء نفس أحسن للعمل المسرحي، وتظهر معالجة أعمال هذا الاتجاه لبعض المشاكل الاجتماعية سطحية الطرح وفجاجته. وتؤطر أغلب تجارب المسرح التجاري في هذا الاتجاه الذي نستدل عليه بأعمال من مثل «كوسطة يا وطن»، و«الدبلوم والدربوكة»، و«الدربوكة الطرانجي»، و«سيدي حبيبي». وما يسعى إليه هذا النوع المسرحي أساسا هو تكييف الجمهور والممارسة المسرحية كذلك، مع السائد والموجود، وتكريس ما هو كائن، وخدمة مصالح أيديولوجية للجهة المهيمنة في المجتمع التي تتخذ الفن قناة إعلامية تمرر منها وعبرها مسكناتها، من أجل جعل المسرح يساهم، من موقعه الخاص، في إعادة علاقات الإنتاج السائدة، والتي منها الممارسة الفنية التي هي شكل من أشكال الإنتاج الاجتماعي.

والخطير في المسرح التجاري المغربي، هو أنه يعطي لنفسه طابع الشعبية، ويبرر البساطة الفنية، والتواضع الفكري لأعماله، التي تصل إلى حد الإسفاف، لأن الجمهور هو الذي يرغب في ذلك. ولهذا فمقياس نجاح المسرح في رأي أصحاب هذا النوع المسرحي هو عدد الجمهور الذي يشاهد العمل المسرحي، وليس شيئا آخر اسمه الخطاب الفكري والجمالي، أو البعد المعرفي والأيديولوجي، أو الرؤية، أو الخلفيات، أو الوظيفة الفنية، أو نوعية العمل، وهذا ما يدفعنا إلى تخصيص العنصر الأخير، لنقد مشروع المسرح التجاري المغربي.

نقد مشروع المسرح التجاري المغربي

أدى الفهم الخاطئ لمفهوم «الشعبية» إلى بلورة مسرح تجاري، يسميه أصحابه بالمسرح الشعبي، لإقبال جمهور كبير على عروضه، والفرق شاسع بين المسرح الشعبي كما نظر إليه أصحابه في الغرب خاصة مع تجربة جان فيلار، التي جاءت بالرغم من قيمتها «في إطار منظومة شبكة للصناعة الثقافية وترويجها للاستهلاك العالمي إذ لم يكن هاجس جان فيلار، أبي المسرح الوطني الشعبي بفرنسا، إلا استكمالا لدورة الإنتاج الثقافي الراسمالي، وضمان شبكات ترويجه واستهلاكه بشكل واسع»، وكما تمثله الرواد المغاربة الأوائل بعد تجربة التداريب، وبين المسرح التجاري، موضوع حديثنا على اعتبار أن هذا المسرح، وإن كان يستهدف جمهورا عريضا، فإنه لا يرتبط في شيء بالمسرح الشعبي المسمى بالفرنسية، Le Théâtre Populaire، ولكنه يرتبط بشيء آخر مخالف تماما هو Le Théâtre Populacier، أي المسرح السوقي، الذي يستهدف جمهورا ليس باعتباره جزءا من الشعب، ولكن باعتباره Populace وPopulo رعاعا وسوقة وقطيعا، فمن هنا إذن يبدأ الخلط، ومن هنا أيضا تبدأ مغالطة المسرح التجاري الذي يقدم نفسه كمسرح شعبي.

إن هذا يدفعنا إلى التساؤل هل يكفي انتشار نوع مسرحي ما والإقبال عليه من جانب فئة عريضة من الناس لنسميه شعبيا، أم أن هناك معايير أخرى تتدخل، أو يجب أن تتدخل لإعطاء معنى حقيقي لمفهوم الشعبية، ومنها أساسا الانتشار، وحمل رؤية واضحة تخدم مشروع التحويل المجتمعي، وتعمل على نقض أسس الوعي الزائف والعطب الفكري والإبداعي والفني؟.

إن المعنى الثاني هو الذي يجب أن نفهمه من الشعبية وهو تصور لا نجد له أثرا في الممارسة المسرحية التجارية، لأن كل ما يهتم به هذا المسرح لدى المتفرج، هو إقباله الكثيف على عروضه، وازدحامه أمام شباك التذاكر قبل بداية العرض، وقد استطاع هذا المسرح أن يحقق مبتغاه، حيث تراكمت الكثير من الأعمال، التي تستجيب لمنطق أساسي هو «منطق الكسب المادي السريع»، من خلال عروض كوميدية خفيفة، ليس لها سوى هدف تجاري، وعلى الرغم من أن كل تجارة تسعى إلى استثمار رأس مال، فإن العملية هنا تتمثل في اقتباس أعمال عن مسرح البولفار الفرنسي، على الطريقة المغربية من دون الإشارة غالبا إلى ذلك للتهرب من أداء حقوق التأليف (...)، وإذا كان هذا الشكل من الممارسة الحرفية موجودا في مختلف أنحاء العالم، فإنه يمثل في المغرب حصة لا يستهان بها من مجموع الإنتاج في الموسم المسرحي، وإذا كان هذا الشكل يستفيد أحيانا من الوسائل المالية للدولة، فإن غايته ليست أبدا ضمان استمرارية المسرح أو جعله يندرج ضمن استمرارية ثقافية واجتماعية وتاريخية وجمالية.

والإشكال الأساسي الذي يطرحه هذا المسرح هو انتشاره الواسع، الذي تساهم فيه مجموعة من الجهات، منها أساسا، المؤسسة الثقافية الرسمية التي عملت دوما على دعمه، والتلفزيون المغربي الذي قدم أعماله باستمرار. والأكثر خطرا هو أنه في غياب دعم المسرح التجريبي، والمسرح الحقيقي، وفي غياب تقديم أعمال المسرح المضاد على نطاق واسع، وعبر التلفزيون، ستبقى البوابة الوحيدة التي يتأكد من خلالها الجمهور المغربي من وجود مسرح مغربي هي بوابة المسرح التجاري، مما يجعله يقبل عليه، ويتجاوب معه، ويتشبع بمواقفه وتصوراته، و«طروحاته»، ورداءته أيضا، مما يجعله خاضعا لهذا النوع المسرحي. والخضوع للمنتوج المسرحي التجاري، الذي ليس منتوجا عاديا ومحايدا وبريئا، لا يعني إلا شيئا واحدا هو تأصيل عطب الوعي الفني لدى جمهورنا المسرحي، مما يدعم أكثر عزل التجربة المسرحية المغربية الجادة ◆

"هل يكفي انتشار نوع مسرحي ما والإقبال عليه من فئة عريضة من الناس لنسميه شعبيا، أم أن هناك معايير أخرى تتدخل، أويجب أن تتدخل لإعطاء معنى حقيقي لمفهوم الشعبية؟"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يتجاوز عدد الأعمال المسرحية المغربية المنشورة خلال مجمل سنوات القرن العشرين ٨٩ عنوانا. وهو عدد تتضح محدوديته سواء بالمقارنة مع حجم وطبيعة الممارسة المسرحية المغربية التي تحتفظ بكثير من علاماتها المضيئة، أو بالمقارنة مع عدد الأعمال المنشورة في إطار الأجناس الأدبية الأخرى، حيث عرفت الفترة نفسها صدور ٣٢٢ مجموعة شعرية، و١٦٠ عملا روائيا و١٥٦ مجموعة قصصية. وتتأسس محدودية الإنتاج النصي المسرحي على عديد من الاعتبارات، يرتبط جانب منها بخصوصية الكتابة المسرحية نفسها، وبحدود تمثلها كجنس أدبي يحتفظ، افتراضيا، بشروط إنتاجه وتداوله وتلقيه الخاصة. ويهم جانبها الآخر وضع الإنتاج النصي المسرحي كجزء من إنتاج أدبي عام، تخضع مسارات تطوره لامتدادات سياق ثقافي يحتفظ بإرغاماته الخاصة. هنا قراءة سوسيوببليوغرافية لجانب من مسارات تطور الإنتاج النصي المسرحي في المغرب.

حسن الوزاني - المغرب

حفريات التأليف المسرحي في المغرب

عرفت المرحلة الممتدة من سنة ١٩٤١ إلى سنة ١٩٥٥ صدور أربعة أعمال مسرحية. ويتعلق الأمر بمسرحيات «على عاتق الشباب» للحسين أفيلال، و «رجل المستقبل» لمحمد العربي الشاوش، و «الألم السعيد» لمحمد بن الحاج عمر، و «في ليلة الموعد» لأحمد زياد. وترتبط محدودية التأليف المسرحي خلال المرحلة بتأخر ظهوره. وهو شرط يحتفظ بامتداده المضاعف، اعتبارا لتأخر بداية الممارسة المسرحية ذاتها، ولتأخر ظهور النص المسرحي المغربي بحكم سيادة اعتماد النصوص المسرحية المشرقية والاقتباس والترجمة خلال لحظة البداية. وفي هذا السياق، وخارج الأشكال المرتبطة بالطقوس الاحتفالية القديمة التي تقوم على فنون الحكي والرقص والموسيقى والغناء والارتجال في القول، تأخر ظهور المسرح بمفهومه الحديث بالمغرب إلى سنوات العشرينيات. وارتبط ذلك، بالعزلة التي حكمت علاقة المغرب بالغرب، وبتأخر ظهور المسرح بالنسبة للحضارة العربية الإسلامية باعتبارها أحد المصادر الأساسية للمسرح المغربي. وهو تأخر ترجعه الأدبيات من جهة، إلى طبيعة التمثل الديني القائم على تأكيد التعارض بين الإسلام، المرتكز على سلطة القوة الإلهية، وبين المسرح، كممارسة تحتفي بـ «قوة الإنسان وبقدرته على تحديد مصيره». ويرجع التأخر ذاته من جهة أخرى، إلى تحول اللغة العربية، مع مجيء الإسلام، إلى لغة مقدسة، بشكل حد من إقبال العرب على ترجمة المسرح الإغريقي بخلاف ما تم في إطار الحقول المعرفية والإبداعية الأخرى. وبحكم هذا التمثل الديني للمسرح تأخر ظهوره بالمغرب. وذلك بحكم سيادة قيم الإسلام الكبرى، وبسبب الانعزال الذي طبع تاريخ المغرب، بشكل جعل الكثير من التمثلات الثقافية إعادة إنتاج للنموذج الثقافي المشرقي. وتتجلى امتدادات التمثل الديني ذاته من خلال تحريم مجموعة من الفقهاء المغاربة للمسرح. ويندرج في هذا السياق موقف كل من أحمد بن الصديق من خلال رسالته «إقامة الدليل على حرمة التمثيل»، ومحمد الزمزمي من خلال كتابه «تحذير المسلمين من مذهب العصريين». وتقوم دعوتهما التحريمية على اعتبار المسرح «من أعظم المحرمات وأكبر الكبائر، لا يشك في ذلك إلا من لا يعرف شيئا عن الإسلام، أو كان من المنحلين المارقين الذين يدسون فيه الدسائس لمحو رسومه، وإتلاف معالمه، والقضاء عليه بتحليل محرماته (...)».

وخارج امتدادات الإبدالات تلك، فرضت الشروط التي عرفها المغرب بعد دخول الاستعمار تجاوز جانب من أحادية التمثلات الثقافية المحافظة، حيث فتح الصراع ضد الاستعمار هامشا لانبثاق تمثلات مغايرة تبحث عن أفق ثقافي يستوعب جانبا من الشروط تلك. وشكل هذا السياق الجديد، إطارا عاما لتجاوز جانب من التمثل المحافظ للأشكال التعبيرية الجديدة، والتي يشكل المسرح إحدى تجلياتها الأساسية. وهو تجاوز تم ارتباطا بعوامل محفزة، تجلت أساسا في زيارات الفرق المسرحية المشرقية والفرق الفرنسية والإسبانية للمغرب، ثم في خلق بنية تحتية للممارسة المسرحية من خلال تأسيس مجموعة من المسارح. وتعود زيارات الفرق المسرحية المشرقية إلى سنة ١٩٢٣، حيث عرف المغرب تقديم عروض مسرحية لفرقة «جوق النهضة العربية» لمحمد عز الدين المصري، كمسرحيات «صلاح الدين الأيوبي» و«روميو وجولييت» لشكسبير، و«الطبيب المغصوب» لموليير. كما تندرج في الإطار ذاته زيارة فرقة فاطمة رشدي المصرية سنة ١٩٣٢، وتقديمها عروضا لمسرحيات «العباسية أخت الرشيد»، و «سلامبو»، و «مجنون ليلى»، و «مصرع كليوبترا»، و «ليلة من الف ليلة» وغيرها. واحتفظت زيارات هذه الفرق بأثر خاص، يعكسه حجم الاهتمام بعروضها وخصوصية الحوار الذي فتحته مع جمعيات قدماء التلاميذ حول المسرح، ثم إقامة بعض أفرادها بالمغرب وإسهامهم في تأسيس فرق مسرحية مغربية. وبموازاة مع ذلك، عرف المغرب زيارة مجموعة من الفرق المسرحية الفرنسية والإسبانية. وبالرغم من انحصار تأثيرها المباشر على مستوى الإسبانيين والفرنسيين المقيمين بالمغرب والتلاميذ المغاربة الذين كانوا يتابعون تعليمهم في إطار التعليم الفرنسي، فقد ساهمت الزيارات تلك في انبثاق بوادر الممارسة المسرحية في المغرب، حيث كان من آثارها التعريف بمجموعة من الأعمال المسرحية المغربية وتأسيس فرق مسرحية مشتركة.

كان من نتائج مجموع هذه الزيارات ومختلف التحولات الثقافية التي عرفها المغرب، بداية انبثاق حركة مسرحية، من تجلياتها تأسيس مجموعة من الفرق المسرحية المغربية، ابتداء من سنة ١٩٢٠. وفي هذا الإطار، عرفت مدينة طنجة تأسيس فرقة محمد بن زاكور في السنة ذاتها، و«جمعية الهلال» سنة ١٩٢٥، و«الجوق الطنجي للتمثيل العربي» التابع لجمعية المغرب الرياضية والمسرحية سنة ١٩٢٧. وشهدت مدينة فاس تأسيس فرقة «الجوق الفاسي» سنة ١٩٢٣، وذلك من طرف طلبة القرويين وتلاميذ ثانوية مولاي إدريس. وعرفت مدينة الرباط تأسيس فرق مسرحية ابتداء من سنة ١٩٢٦، من بينها جمعية «مدرسة العاصمة الرباطية» التي تأسست سنة ١٩٢٧، وفرقة «الجوق المغربي للتمثيل العربي». وفي سنة ١٩٢٧، أسست فرقة «الجوق السلاوي» التابع للنادي الأدبي السلاوي بسلا. وعرفت مدينة تطوان تأسيس «فرقة المغرب التطواني» سنة ١٩٣٠، ثم فرقة «جمعية الطالب» سنة ١٩٣٢. كما عمت هذه الحركة المسرحية مجموعة من المدن المغربية الأخرى، كمراكش والدار البيضاء ومكناس وأصيلة والعرائش وآسفي وغيرها.

وشكلت زيارات الفرق المسرحية المشرقية لحظة لقاء أول بالمسرح بمفهومه الحديث. وحكم ذلك تمثل المغاربة لمكوناته سواء على مستوى الممارسة المسرحية أو جانبها النصي. وهو تمثل أنتج من خلال إعادة إنتاج مسرحيات الفرق ذاتها كنوع من اختبار أولي للممارسة المسرحية. وارتبط هذا الاختيار، من جهة، بتأخر ظهور النص المسرحي المغربي عن ظهور الممارسة المسرحية في المغرب، ومن جهة أخرى، بامتدادات العلاقة بالمشرق القائمة على إعادة جانب من نماذجه الثقافية والإبداعية. وارتباطا بذلك، اعتمدت الفرق المسرحية المغربية الأولى مجموعة من النصوص المسرحية المشرقية، ويتضح ذلك من خلال نموذج مسرحية «الرشيد والبرامكة» التي صدرت للأب أنطون رباط اليسوعي، عن المطبعة الكاثوليكية سنة ١٩٢٤، وعرضها «جوق التمثيل السلاوي» سنة ١٩٢٨، ثم «فرقة الهلال» بطنجة سنة ١٩٣٥.

وشكل الاقتباس والترجمة عتبة أخرى في إطار سيرورة البحث عن كتابة مسرحية مغربية. حيث منحا هامشا للاقتراب من المسرح من خلال أصوله الغربية. ويمكن التمييز داخلهما بين مستويين. تبلور الأول من خلال إعادة إنتاج الأعمال المشرقية في مجال الترجمة والاقتباس. ويندرج في هذا السياق، نموذج مسرحية «صلاح الدين الأيوبي» التي كتبها الكاتب اللبناني نجيب بن سليمان الحداد سنة ١٨٩٣، عن المؤلف السكوتلاندي ولترسكوت، وعرضتها فرقة محمد عز الدين المصري سنة ١٩٢٣، ثم تناوبت على إعادة عرضها كل من «جمعية قدماء ثانوية مولاي إدريس» بفاس سنة ١٩٢٨، و «جمعية قدماء تلاميذ الدار البيضاء» في السنة ذاتها، و «جمعية الشبيبة الرباطية» سنة ١٩٢٨، ثم «جمعية الهلال» بطنجة سنة ١٩٢٩. وتبلور المستوى الثاني من خلال اللقاء المباشر بالنصوص المسرحية الغربية، وتجلى ذلك من خلال نماذج ترجمات المهدي المنيعي لمسرحيات «طارتوف» و «البخيل» و «الطبيب بالرغم عنه» لموليير.

وفتحت هذه المسارات أفقا لبداية التأليف المسرحي في المغرب. وهي بداية تعود ملامحها الأولى إلى سنوات العشرينيات، وتتحدد من خلال مجموعة من الأعمال، والمتجلية أساسا، في «انتصار البراءة» لمحمد الزغاري، و «الرشد بعد الغي» و«المنصور الذهبي» لمحمد بن الشيخ، و «أدب العلم ونتائجه»، و «الأوصياء»، و «اليتيم المهمل والمثري العظيم» لمحمد القري، و «قف أيها المتهم» لعبد الواحد الشاوي، و «الانتقام» لمحمد سراج، و «الوليد بن عبد الملك» و «كليلة ودمنة أو عقبى الماكرين» لمحمد الحداد، و «تحت راية العلم والجهاد» لعبد الله الجراري. وعرفت السنوات اللاحقة تراكما نسبيا على مستوى التأليف المسرحي، ويرجع ذلك إلى مجموعة من الاعتبارات. يتجلى الأول في ارتفاع عدد الفرق المسرحية المغربية وتطور اهتمامها بالنصوص المسرحية المغربية في إطار سعيها إلى البحث عن مسرح مغربي. وتندرج في هذا السياق أعمال «فرقة الأحرار» بالرباط، وجمعية «الطالب المغربي» وجمعية «إخوان الفن» و «فرقة النجم المغربي للتمثيل العربي» وجمعية «الأطلس» ومجموعة «الستار الذهبي» بفاس، وفرقة «المنار» بالدار البيضاء، وغيرها. ويكمن الاعتبار الثاني في ظاهرة مباريات التأليف المسرحي التي عرفها المغرب ابتداء من سنة ١٩٢٩. وتم ذلك، من جهة، من خلال مباريات الجمعيات، وتندرج في إطارها خصوصا مباريات جمعية «قدماء تلاميذ المدرسة الثانوية الفاسية» المنظمة في السنة ذاتها، وجمعية «قدماء الثانوية اليوسفية» المنظمة سنة ١٩٤١، وجمعية «قدماء جسوس» المنظمة سنة ١٩٥٢. وتم الأمر ذاته من جهة أخرى، من خلال مباريات المؤسسات الرسمية، والمتجلية أساسا في مباريات الإذاعة المنظمة ابتداء من سنة ١٩٤٥، ومباريات مصلحة الشبيبة والرياضة التي انطلقت سنة ١٩٥٣. وارتبط الاعتبار الثالث بإسهام الإذاعة في منح هامش آخر لتداول الأعمال المسرحية المغربية. وتم ذلك أساسا من خلال إذاعتها مجموعة من الأعمال المسرحية ابتداء من سنة ١٩٤٥، أو من خلال تأسيسها «فرقة التمثيل العربي للإذاعة المغربية» سنة ١٩٤٩، والتي قدمت، من ضمن أعمال أخرى، مسرحيات «من أجل الدار»، و «حلاق اشبيلية»، و «إسحاق»، و «الإيمان بالله»، و «عروة وغفراء»، و «خولة» لعبد الله شقرون، و «ميلاد تمثيلية إذاعية» لعمر أبو النصر، و «المولد» لعبد الرحمان الجيلالي، و «ليلى بنت الكيز» لعبد المجيد مزيان، وغيرها.

ساهمت هذه الاعتبارات في ربط التأليف المسرحي بالممارسة المسرحية، حيث بلغ عدد النصوص المسرحية التي أنتجت خلال الفترة الممتدة من سنة ١٩٣٢ إلى سنة ١٩٥٥، والتي تم إبداعها

بالمكتب المغربي لحقوق المؤلف، ٩٤ نصا، من بين كتابها عبد الواحد الشاوي، وعبد القادر الشركي، ومحمد الدغمي، وعبد الله شقرون، وادريس المسفر، والبشير العلج، وأحمد الطيب العلج، وعبد الصمد الكنفاوي، والطاهر وعزيز، ومحمد بوزوبع، وبوشعيب بن الحاج، وعمر بن مالك، وادريس الزياني، وحمادي عمور، وعبد الله مصباحي، وعبد القادر بن بركة، وغيرهم. وفي مقابل ذلك، انحصر الإنتاج المسرحي المنشور في أربعة أعمال، تتجلى في مسرحيات «على عاتق الشباب» للحسين أفيلال (١٩٤١)، و «رجل المستقبل» لمحمد العربي الشاوش (١٩٤٣)، و «الألم السعيد» لمحمد بن الحاج عمر (١٩٤٣)، و «في ليلة الموعد» لأحمد زياد. وذلك بالإضافة إلى مجموعة من النصوص المسرحية المنشورة بصحافة المرحلة. ولم يستطع نشر مجموعة الأعمال المسرحية تلك، تحقيق تجاوز لهذا التعالق وفتح هامش للانتقال بالكتابة المسرحية من وضعها كمكون من مكونات الممارسة المسرحية إلى تمثلها كجنس أدبي يحتفظ بشروط إنتاجه وقراءته الخاصة.

انحسار التأليف المسرحي

شهدت الفترة الممتدة من سنة ١٩٥٦ إلى سنة ١٩٦٩ انحسار حجم إنتاج التأليف المسرحي، حيث انتقل عدد الأعمال الصادرة من أربعة عناوين خلال المرحلة السابقة إلى ثلاثة عناوين فقط، ويتعلق الأمر بمسرحيات «ليلة في العمر» لعمر أبو مهارد الحاج (١٩٥٨)، و «جحيم الحياة» و «المحنة» لمحمد حسن (١٩٦١، ١٩٦٨). واتسمت الفترة تلك باحتفاظ التأليف المسرحي بوضعه كمكون من مكونات الممارسة المسرحية، بشكل كرست تبايناته على المستوى الكمي، بين الأعمال المسرحية المنشورة والأعمال الموجهة أساسا للفرق المسرحية. وهي تباينات تحكمها من جهة، حدود تمثل الكتابة المسرحية كجنس أدبي، وتفرضها من جهة أخرى، تحولات الممارسة المسرحية خلال المرحلة. وهي تحولات تقوم أساسا، على اعتبار الكتابة المسرحية جزءا من الفرجة المسرحية. وتحتفظ التحولات تلك بعلامات أساسية، ترتبط سواء بطبيعة المشتغلين في التأليف المسرحي، أو بتكوين وباشتغال الفرق المسرحية على مستوى النص المسرحي وتمثلها لوظيفته داخل العملية المسرحية. وانسجاما مع ذلك، عرف المشهد المسرحي خلال المرحلة، انبثاق جيل جديد من كتاب المسرحية المفترضين. وارتبط ذلك بامتدادات حلقات التكوين المسرحي المنظمة من طرف مركزي التمثيل العربي بالدار البيضاء والرباط ابتداء من سنة ١٩٥٢، ودورات التدريب المسرحي الموسمية المنظمة ابتداء من سنة ١٩٥٠، بغابة المعمورة. وهي دورات تمت بتأطير مجموعة من المسرحيين الفرنسيين، من بينهم بيير ريشي، وأندري فوازان، وشارل نوك، وجورج آدي، وبيير لوكا - وذلك بمساعدة مجموعة من المسرحيين المغاربة. وساهمت الدورات تلك، خارج دورها الوظيفي على مستوى خلق ممارسة مسرحية جديدة، في تكريس تمثل الكتابة المسرحية كجزء من الممارسة تلك. وعرفت الفترة ذاتها ظهور فرق مسرحية جديدة، انتظمت في إطار ثلاثة أقطاب. تجلى الأول في مسرح الهواة، الذي كان يضم فرق «الأخوة العربية»، و «مسرح التجربة» بالدار البيضاء، و «جمعية اللواء الثقافي»، و«مسرح الفصول» بمكناس، «مسرح الطليعة» بفاس، وغيرها. ويهم الثاني المسرح الاحترافي الذي كانت تندرج في إطاره «فرقة المسرح المغربي» التي ضمت ممثلين شاركوا خصوصا في تدريب المعمورة سنة ١٩٥٥، و «الفرقة الوطنية» التي تعتبر تطويرا لتجربة الفرقة السابقة، و «فرقة المعمورة» وفرقة «المسرح العمالي» المنبثقة عن الاتحاد المغربي للشغل، وفرقة «المسرح البلدي» التي أسسها الطيب الصديقي، و «فرقة البدوي»، وغيرها. بينما يتجلى الثالث في المسرح الإذاعي والتلفزي الذي عرف استمرار «فرقة التمثيل العربي للإذاعة المغربية» التي أسست سنة ١٩٤٩. وفتح هذا التوزع هامشا لتحقيق نوع من الاختلاف على مستوى تمثل طبيعة الممارسة المسرحية، ومختلف مكوناتها، النصية منها أساسا. وانعكس ذلك من خلال البحث عن تراكم على مستوى التجارب المسرحية. وهو تراكم تم السعي إلى تحقيق جانب منه من خلال استمرار حضور الاقتباس، وذلك خصوصا، من خلال الانفتاح على التجارب المسرحية الغربية الحديثة، حيث اقتبس في هذا السياق، أحمد الطيب العلج مسرحيات «العازب» عن لوركا، و «لعبة النهاية» عن بيكيت، و «الطاحونة» عن جولدني، واقتبس الطيب الصديقي مسرحيات «في انتظار المبروك» عن «في انتظار غودو» لبيكيت، و «لعبة الحب والمصادقة» عن ماريغو، و «المفتش» عن غوغول. كما اقتبس مصطفى التومي «الأيدي القذرة» عن جون بول سارتر، و «كاليكولا والعادلون» عن ألبير كامو.

وكرست هذه الشروط تمثُل الكتابة المسرحية باعتبارها مكونا من مكونات الممارسة المسرحية. وهو تمثُل تتجلى علاماته في عدد من المؤشرات. أولها اشتغال مجموعة من المسرحيين بالإخراج وكتابة المسرحية في الآن ذاته، ويندرج في هذا الإطار كل من عبد القادر البدوي، ومصطفى التومي، ومحمد تيمود، والطيب الصديقي، وغيرهم. والثاني توجه مجموعة من الفرق المسرحية إلى التأليف الجماعي، ويمكن في هذا الإطار استحضار الأعمال المشتركة بين كل من الطاهر واعزيز وعبد الصمد الكنفاوي والطيب العلج، على مستوى الاقتباس خصوصا، والتي تم إعدادها تحت اسم منحوت (عطاء وكيل). ويتجلى المؤشر الثالث في عدم نشر مجموعة من النصوص الممسرحة. بينما يكمن المؤشر الرابع في تأجل دخول مجموعة من مؤلفي المرحلة مجال النشر إلى لحظات لاحقة تتسم بحضور أكبر لجنس الكتابة المسرحية، ويندرج في هذا السياق كل من: محمد تيمد الذي صدرت مسرحيتاه «منام قط»، و«كاهنة المطبخ» سنة ١٩٩٧، وذلك بعد وفاته. وعبد السلام الحبيب (الحراز، ١٩٧٩)، والطيب الصديقي (سيدي عبد الرحمان المجذوب، ١٩٧٩، الفيل والسراويل، ١٩٩٧ ...)، وعبدالله شقرون (الواقعة، ١٩٩٦)، وأحمد الطيب لعلج (السعد، ١٩٨٦، الأرض والذئاب-الجمل المسروق، ١٩٩٤ ...). كما تكمن امتدادات التمثل ذاته في إحجام دور ومؤسسات النشر المغربية عن إصدار الأعمال المسرحية، حيث تأجل ذلك إلى سنة ١٩٧٣ التي عرفت صدور مسرحية «القلب الكبير» لمحمد الدحروش عن نشر مؤسسة الأستاذ الطريس في تطوان.

وخارج العلامات تلك، شكل نشر عدد من النصوص المسرحية في مجموعة من المجلات المغربية، كمجلتي «آفاق» و «أقلام»، وصدور «مجلة القصة والمسرح»، وتخصيص مجلة «آفاق» لعددها الرابع، الصادر سنة ١٩٦٦، للمسرح، ثم ظهور الكتابات النقدية الأولى حول المسرح لكل من عبد الله شقرون، وادريس الكتاني، والحسن السائح، وعزيز السغروشني، وحسن المنيعي، وادريس الخوري، ومحمد الهرادي وغيرهم، عتبات أولى لوعي جديد بالبعد الأجناسي للكتابة المسرحية، وهو وعي ستعكس المراحل اللاحقة مستويات عمقه بشكل متواتر، ورمزي أساسا.

عتبات التحول الكمي

عرفت سنوات السبعينيات تطورا كميا نسبيا على مستوى التأليف المسرحي، بالمقارنة مع المرحلة السابقة. حيث انتقل عدد الأعمال المسرحية الصادرة من ثلاثة عناوين إلى ١٥ عنوانا. وخارج هامش تمثله المقارن، احتفظ حجم الإنتاج المسرحي المنشور خلال السبعينيات، بتبايناته التي تحكم مستوى مساوقته لمتغيرات أسئلة الكتابة المسرحية ذاتها، ولخصوصيات حركية الممارسة المسرحية خلال المرحلة. وهي تباينات تهم امتداداتها، بنية المشتغلين بالكتابة، ومجال التداول المفترض. حيث اتسمت السبعينيات بمتغيراتها على مستوى الكتابة المسرحية عموما، وتكمن امتداداتها في مجموعة من المؤشرات المرتبطة سواء، بإعادة ترتيب موقعها داخل الفرجة المسرحية، أو بمسار البحث عن هامش لتمثلها كجنس أدبي يحتفظ بأسئلته. وارتباطا بذلك، شكلت الكتابة المسرحية خلال السبعينيات مجالا أساسا للتجريب، يتقاطع داخله الفكري والاستتيقي وذلك في سياق البحث عن ممارسة مسرحية جديدة. وهو مجال قام على تجاوز سيادة الاقتباس التي طبعت التجارب المسرحية المغربية الأولى، وعلى السعي إلى تأسيس فرجة مسرحية، يعتبر داخلها النص المسرحي محددا لمكوناته الجمالية والتعبيرية الأخرى.

واحتفظت السبعينيات بتبايناتها على مستوى طبيعة مكونات ببنية منتجي الأعمال المسرحية. وهي تباينات تتأسس خصوصا، على التفاوت بين حضور جيل السبعينيات واشتغاله في إطار مسارات البحث عن أفق جديد للكتابة المسرحية، وحدود إسهامه على مستوى الأعمال المسرحية المنشورة، حيث انحصر هذا الإسهام في خمسة عناوين، بينما بلغ عدد إصدارات جيل الستينيات عشرة أعمال مسرحية. وخارج هامش التباين بين مكونات بنية منتجي الأعمال المسرحية، اتسمت البنية تلك، بعدم انحصارها على مستوى المشتغلين بالممارسة المسرحية، حيث عرفت المرحلة صدور أعمال مسرحية لكل من القاص محمد ابراهيم بوعلو (الجولة الأولى، ١٩٧٢؛ أربعة طلاب، ١٩٧٣؛ الاتفاق، ١٩٧٦؛ عودة الأوباش... ١٩٧٧)، والقاص والمؤرخ محمد زنيبر (الشابل، ١٩٧٤). وارتبط ذلك، خصوصا بإسهام الجامعة في خلق ثقافة مسرحية، من خلال منحها إمكانية الإطلاع على مجموعة من التجارب، سواء على مستوى التأليف أو النقد المسرحي.

وعلى مستوى بنية نشر الأعمال المسرحية، انحصر إسهامها في إصدار سبعة عناوين. وخارج رمزية حجم المنشورات تلك، القائمة على وضع المرحلة كلحظة بداية دخول بنية النشر مجال إصدار النصوص المسرحية، احتفظ هذا الإسهام بهامشيته، بالمقارنة مع عدد المنشورات على مستوى الأجناس الأخرى. حيث عرف الإنتاج الشعري، مثلا، صدور ٢٨ مجموعة عن دور ومؤسسات النشر المغربية، بينما بلغ عدد المجاميع القصصية المنشورة ٣٣ عنوانا، خلال السبعينيات نفسها. ومن جهة أخرى، اتسم تداول الأعمال المسرحية خلال السبعينيات بتوسع رقعة قراء الأعمال المسرحية المفترضين. وارتبط ذلك بحركية الممارسة المسرحية ذاتها. وهي حركية تكمن أهم مؤشراتها في ارتفاع عدد الفرق المسرحية، وفي تزايد عدد المشتغلين في مجال الممارسة المسرحية، حيث بلغ مثلا، عدد المنتمين إلى جمعيات مسرح الهواة سنة ١٩٧٩، ١٢٧٤ عضوا.

كما تكمن المؤشرات تلك في التوسع النسبي لجغرافيا الفرق والمهرجانات المسرحية. وفي هذا الإطار، احتضنت مدن أخرى، بالإضافة إلى المدن التقليدية كالرباط، وفاس، مهرجانات مسرح الهواة. حيث نظم المهرجان الثالث عشر، سنة ١٩٧٢، في مدينة مكناس، واستضافت مدينة الجديدة المهرجان الخامس عشر، سنة ١٩٧٤. واستضافت مدينة أكادير المهرجان السابع عشر سنة ١٩٧٦. بينما استضافت مدينة وجدة الدورة الثامنة عشرة من المهرجان ذاته سنة ١٩٧٧. وفي السياق ذاته، ساهمت الجامعة في خلق وعي نظري بالبعد الأجناسي للكتابة المسرحية. وهو وعي تكمن امتداداته على مستوى تحقيق تراكم نقدي وتنظيري، من علاماته الأساسية إنجاز دراسات داخل الجامعة أو خارجها، وظهور أدبيات «الاحتفالية» كمشروع يتأسس - حسب عبد الكريم برشيد، أحد أهم رواده - على «الحفر في الثقافة العربية بحثا عن المواد الخام التي يمكن توظيفها وتصنيعها مسرحيا». وبالتساوق مع ذلك، ساهمت المجلات الصادرة خلال السبعينيات في نشر جانب من النصوص المسرحية، وتم ذلك من خلال المجلات الثقافية كمجلات «الفنون»، و«أقلام»، و «الثقافة الجديدة»، و «الزمان المغربي»، و المجلات المتخصصة في المجال المسرحي، التي تندرج في إطارها مجلات «البعث الثقافي»، و «المسرح المغربي»، و«المدينة»، و«اللواء».

وشكلت هذه العوامل، خارج محدودية حجم الإنتاج المسرحي المنشور، عتبات أساسية في إطار سيرورة تأكيد جانب من الانتماء الأجناسي للكتابة المسرحية. وهو انتماء تبرز إحدى علاماته الدالة من خلال اشتغال مجموعة من الفرق على نصوص مسرحية نشرت خلال السبعينيات نفسها، أو خلال لحظات لاحقة، كما هو الأمر بالنسبة لمسرحية «عطيل والخيل والبارود» لعبد الكريم برشيد التي قدمتها فرقة المسرح الطلائعي من الدار البيضاء في إطار المهرجان السابع عشر لمسرح الهواة المنظم في أكادير سنة ١٩٧٦. وقد صدر نصها ضمن «عطيل والخيل والبارود وسالف لونجة: مسرحيتان» سنة ١٩٧٧، في إطار منشورات الثقافة الجديدة.

لحظة التكريس

عرفت سنوات الثمانينيات صدور ٢٠ عملا مسرحيا. وشكلت لحظة الثمانينيات بذلك، امتدادا لبنية إنتاج التأليف المسرحي التي طبعت المرحلة السابقة، وهو امتداد يؤسس على

"خارج الأشكال المرتبطة بالطقوس الاحتفالية القديمة، التي تقوم على فنون الحكي والرقص والموسيقى والغناء والارتجال في القول، تأخر ظهور المسرح بمفهومه الحديث بالمغرب إلى سنوات العشرينيات"

اعتبارات ترتبط بتوزع المشتغلين في مجال التأليف المسرحي، و بشروط بنية نشره، وكذلك بمستوى حركية الممارسة المسرحية، ثم بأسئلة الخطاب النقدي والنظري الموازي للكتابة والممارسة المسرحية. وارتباطا بذلك، اتسمت الثمانينيات بالحضور الخاص لمؤلفي الأعمال المسرحية المنتمين إلى جيل السبعينيات، حيث بلغ عدد إصداراتهم ١٢ عملا مسرحيا، تندرج في إطارها أعمال يوسف فاضل (حلاق درب الفقراء وصعود انهيار مراكش ١٩٨٠...)، وعبدالكريم برشيد، (امرؤ القيس في باريس، ١٩٨٢...)، وأحمد العراقي (عروة يحضر زمانه ويأتي، ١٩٨٢)، ومحمد مسكين (تراجيديا السيف الخشبي، ١٩٨٣...)، وعبدالحق الزروالي (جنائزية الأعراس، ١٩٨٥..)، ورضوان احدادو (في انتظار زمن الجنون، ١٩٨٦). وفي مقابل ذلك، انحصر إنتاج جيل الثمانينيات في ستةأعمال، بينما لم يتجاوز إنتاج جيلي الخمسينيات والستينيات عملين مسرحيين، وهما لكل من أحمد الطيب العلج (السعد، ١٩٨٦)، وأحمد البكري السباعي (المتأزمون، ١٩٨٦).

وشكل حضور جيل السبعينيات امتدادا لإسهامه على مستوى فتح فضاءات جديدة للكتابة المسرحية، ولطبيعة التراكم الإبداعي الذي حققه. وهو تراكم تكمن إحدى علاماته الأساسية، في انتماء جزء من المسرحيات المنشورة لفضاء السبعينيات، باعتبارها لحظة كتابة وإخراج وعرض نصوصها الأصلية.

وتندرج في هذا الإطار مسرحيتا «حلاق درب الفقراء...» ليوسف فاضل الصادرة سنة ١٩٨٠، والتي سبق أن قدمتها فرقة «المسرح الباسم» من الدار البيضاء، سنة ١٩٧٨، و«عاشور...» لمحمد مسكين المنشورة سنة ١٩٨٥، وقد عرضتها فرقة «المسرح العمالي» من وجدة سنة ١٩٧٩.

على مستوى بنية نشر الأعمال المسرحية، لم يعرف عدد مؤسساتها وإسهامها تحولا حقيقيا، حيث بلغ سبع مؤسسات، ساهمت في إصدار أحد عشر عملا مسرحيا. وتتضح محدودية هذا الإسهام، بالمقارنة مع بنية النشر على مستوى الأجناس الأدبية الأخرى خلال الفترة ذاتها، حيث بلغت مؤسساتها ٣٠ مؤسسة بالنسبة للإنتاج الشعري، و٢٧ مؤسسة بالنسبة للأعمال الروائية، و١٨ مؤسسة بالنسبة للإنتاج القصصي. وخارج تمثلها الكمي، اتسمت بنية نشر الأعمال المسرحية خلال الثمانينيات، بعلامتين تحتفظان بدلالتهما الرمزية أساسا. تكمن الأولى في دخول المؤسسة الرسمية مجال نشر الأعمال تلك، وتم ذلك من خلال «سلسلة المطبوعات المسرحية» التي أطلقتها وزارة الإعلام والشبيبة والرياضة سلسلة بالتعاون مع دار الستوكي للنشر في الرباط. وقد صدرت في إطارها مسرحيات من بينها «عروة يحضر زمانه ويأتي» لأحمد العراقي (١٩٨٢)، و«تراجيديا السيف الخشبي» لمحمد مسكين (١٩٨٣). بينما تتجلى العلامة الثانية في حضور إسهام دار نشر عربية، تتجلى في المنشأة العامة للنشر والتوزيع بطرابلس بليبيا، والتي صدرت عنها الأعمال المسرحية الثلاثة «عاشور، اصبر يا أيوب» لمحمد مسكين (١٩٨٥)، و«جنائزية الأعراس» لعبد الحق الزروالي (١٩٨٥)، و«في انتظار زمن الجنون» لرضوان حدادو (١٩٨٦). وشكل هذا الإسهام، خارج طبيعته الاستثنائية ومحدودية عدد الأعمال المنشورة في إطاره، تعبيرا عن بحث النص المسرحي المغربي عن فضاءات جديدة لمجال تلقيه، صدرت في هذا الإطار ثلاثة أعمال.

واحتفظت مكونات مجال التداول المسرحي خلال الثمانينيات بخصوصية انحسار حركيتها. ولذلك، اتسم هامش نشر النصوص المسرحية على مستوى المجلات بمحدوديته، لتوقف مجموعة من المجلات التي تعتبر الكتابة والنقد المسرحيين أحد انشغالاتها الأساسية، والمتجلية في مجلات «البعث الثقافي» الصادرة بين سنتي ١٩٧٣ و١٩٨٠، و«المدينة» الصادرة سنة ١٩٧٨ والمتوقفة بعد ظهور عددها السادس سنة ١٩٨١، و«خطوة» المتوقفة بعد عددها الرابع الصادر في منتصف الثمانينيات، و«التأسيس المسرحي» المتوقفة بعد عددها الأول والأخير الصادر سنة ١٩٨٧ عن جماعة المسرح الاحتفالي. وتم ذلك بموازاة مع توقف مجموعة من المجلات الثقافية الأخرى التي شكلت خلال لحظات صدورها هامشا لنشر مجموعة من النصوص المسرحية، والتي تندرج في إطارها مجلات «الثقافة الجديدة» (١٩٧٤ . ١٩٨٤)، و«الزمن المغربي» (١٩٧٩ . ١٩٨٤) و«البديل» (١٩٨١ . ١٩٨٤)، و«أقلام» (١٩٦٤ . ١٩٨٢)، و«الفنون» الصادرة ابتداء من سنة ١٩٧٤، وعم الانحسار ذاته النشاط المسرحي، خلال النصف الثاني من الثمانينيات خصوصا. وتجلت مظاهر ذلك في توقف مجموعة من الفرق المسرحية، وانخفاض عدد العروض، ثم في عدم انتظام المهرجانات، حيث توقف مهرجان مسرح الهواة خلال سنتي ١٩٨٠ و١٩٨٣، بينما اتسمت مهرجاناته المنظمة بعد سنة ١٩٨٤ بتراجع مستوى إسهامها في خلق حركية مسرحية حقيقية. وفي السياق ذاته، اتسم الخطاب النقدي والنظري الموازي للممارسة والتأليف المسرحيين بإعادة إنتاج إواليات تصريفه ذاتها، حيث شكلت البيانات مجالا رئيسيا لتداول الانشغالات النظرية المسرحية مع احتفاظها بهامش اختلافها على مستوى الأسئلة وطرائق مقاربتها. وتم ذلك أساسا من خلال استمرار بيانات «المسرح الاحتفالي» وظهور بيانات «المسرح الثالث»، و«مسرح المرحلة»، و«مسرح النقد والشهادة». وبموازاة مع ذلك، لم توسع الحركة النقدية هامش اشتغالها، وارتبط ذلك من جهة، بتوقف المجلات التي كانت تشكل إحدى القنوات الأساسية لتداول أدبياتها، ومن جهة أخرى، بمحدودية إسهام الجامعة بحكم محدودية عدد الأبحاث المنجزة في إطارها، وعدد الدراسات المنشورة من الأبحاث تلك.

وساهم مجموع هذه الامتدادات التي تحتفظ بترابطاتها الخاصة مع السياق الثقافي العام، في جعل لحظة الثمانينيات لحظة «هدنة» على مستوى حركية التأليف والممارسة المسرحيين وهامش تحقيق اختلافهما المفترض وأسئلتهما الخاصة. كما شكل التلازم بين مستوى حركية مكوني التأليف والممارسة تكريسا لنوع العلاقة بينهما والقائمة على خصوصية وضع الكتابة المسرحية كجنس يحتفظ بكثير من تمظهرات تطوره وديناميته بخصوصيات مشهد الممارسة المسرحية ذاتها.

تعايش الأجيال

تمثل التسعينيات، خارج تمثلها المقارن مع فترات الإنتاج داخل الأجناس الأخرى، لحظة انعطاف على مستوى إصدار الأعمال المسرحية، حيث شهدت صدور ٤٧ عملا مسرحيا، بينما لم يتجاوز مجموع الأعمال المسرحية المنشورة ما بين ١٩٤١ و١٩٨٩ ، ٤٢ عنوانا. وتم هذا التحول بالتزامن مع ديمومة محدودية حجم التأليف المسرحي بالمقارنة مع الإنتاج داخل الأجناس الأدبية الأخرى، حيث عرفت الثمانينيات صدور ١٤١ مجموعة شعرية، و٧٣ عملا روائيا، و٥٧ مجموعة قصصية.

وتتحدد ملامح تحولات الإنتاج النصي المسرحي التسعيني، فوق بعدها الكمي، من خلال متغيرات أسئلة تمثله الإبداعي، ومن خلال طبيعة مكونات منتجيه، وشروط نشره ومجال تداوله، وارتباطا بذلك، اتسمت لحظة التسعينيات بإعادة ترتيب موقع الكتابة داخل العملية المسرحية، وتم ذلك في إطار تصور أشمل، تحكمه تجريبية تستند إلى البحث عن هوامش مفترضة «للتصالح» بين النص المسرحي ومكونات العملية المسرحية الأخرى، بشكل يضمن للنص المسرحي، في الآن ذاته، وظيفته داخل العمل المسرحي وانسجامه مع المكونات الأخرى، ثم أدبيته وانتماءه الأجناسي. وتتجلى امتدادات هذا التحول، من خلال مؤشرين أساسين، الأول: اشتغال فرق مسرحية على جانب من المتن المسرحي أو الأدبي المنشور. ويندرج في هذا الإطار اشتغال فرقة «مسرح اليوم» على نص «الشمس تحتضر» الشعري لعبدالطيف اللعبي سنة ١٩٩٣. وقد سبق للنص أن نشر بالفرنسية سنة ١٩٩٢، ضمن منشورات لادفرونس بباريس. كما صدرت ترجمته إلى اللغة العربية عن دار توبقال بالدار البيضاء، سنة ١٩٩٣. ويكمن المؤشر الثاني في إصدار جانب من الأعمال الممسرحة خلال الثمانينيات نفسها أو خلال أوقات سابقة، وتندرج في هذا الإطار مسرحيات «امرأة.. قميص.. زغاريد» (١٩٩١) لمحمد مسكين، و«برج النور»، و«زكروم الأدب» و«عتقوا الروح» لعبد الحق الزروالي (١٩٩١ ، ١٩٩٣، ١٩٩٧)، و«أيام العز» ليوسف فاضل (١٩٩٤)، «لو كانت فولة» و«الفيل والسراويل» و«جنان الشيبة» للطيب الصديقي (١٩٩٧، ١٩٩٧، ١٩٩٨)، و«البحث عن رجل يحمل عينين فقط» للمسكيني الصغير (١٩٩٣).

واحتفظت التسعينيات بخصوصية تعدد مكونات بنية مؤلفي الأعمال المسرحية، حيث شكلت لحظة «تعايش» بين مجموعة من الأجيال. وهي لحظة تم في إطارها، استمرار مجموعة من كتاب مختلف الأجيال السابقة، كالطيب الصديقي، وأحمد الطيب العلج، وعبدالله شقرون، ومحمد زنيبر، ومحمد الدحروش، وادريس الصغير، والمسكيني الصغير، ويوسف فاضل، ومحمد الكغاط، وعبدالحق الزروالي، وغيرهم. كما تم في الوقت ذاته، انبثاق جيل تسعيني جديد، تكمن إحدى علامات حضوره في إصداره ١٣ عملا مسرحيا. ومنح تساوق الأجيال تلك، هامشا لتحقيق جانب من الاختلاف على مستوى طرائق الكتابة المسرحية وامتدادات تجريبيتها. وخارج تمثلها الكمي، اتسمت بنية مؤلفي الأعمال المسرحية بعلامة تحتفظ بدلالتها الرمزية الخاصة. وتتجلى في صدور الأعمال المسرحية الأولى، سواء لكتاب حققوا تراكما سابقا على مستوى الكتابة الموجهة أساسا للممارسة المسرحية، مثل، عبدالله شقرون (الواقعة، ١٩٩٦)، أو لنقاد مسرحيين كمحمد الكغاط (المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس، ١٩٩١، أساطير معاصرة وبشار الخير، ١٩٩٣)، أو لكتاب من أجناس وحقول أدبية أخرى، ويندرج في هذا السياق الروائي محمد شكري (السعادة، ١٩٩٤)، والقاص والناقد بشير القمري (رجعة ليلى العامرية، التنين ١٩٩٩)·

واتسمت التسعينيات بتحولها الخاص على مستوى بنية نشر الأعمال المسرحية وجغرافية توزيعها. وارتباطا بذلك، بلغ عدد مؤسسات النشر المساهمة في إصدار الأعمال تلك، ١٤ مؤسسة، وشغلت منشوراتها التي بلغت ٢٤ عنوانا. في الوقت الذي لم يكن يتجاوز فيه عددها خلال الثمانينيات سبع مؤسسات، انحصر اسهامها في إصدار ١١ عنوانا. وإلى جانب التحول على مستوى حجم إسهامها، احتفظت بنية نشر الأعمال المسرحية بدلالات طبيعة وتعدد مكوناتها، وتكمن أهم مؤشراتها في دخول وزارة الثقافة مجال نشر الأعمال المسرحية، وفي حضور إسهام المؤسسات الجمعوية، والمسرحية، والجامعية، والمتجلية تباعا في اتحاد كتاب المغرب، وفرقة مسرح اليوم، وكلية الآداب. ظهر المهراز بفاس. وفي السياق ذاته، اتسمت بنية النشر بتوسع هامش توزعها الجغرافي، وذلك، من خلال التجاوز النسبي لسيادة الدار البيضاء والرباط كمدينتين تقليديتين على مستوى نشر الأعمال المسرحية، ودخول مدن فاس وطنجة ومكناس مجال النشر، لأول مرة، وهي المدن ذاتها التي احتضنت، ضمن مدن أخرى، بدايات ظهور الحركة المسرحية في المغرب خلال سنوات العشرينيات.

بالتساوق مع مختلف التحولات السابقة، حقق الوعي المسرحي انتقاله الدال من الخطاب التنظيري القائم على البيانات، والذي طبع فترة السبعينيات والثمانينيات، إلى طرح أسئلته النقدية التي ساهمت الجامعة المغربية في بلورة جانب من جهازها المفاهيمي. وانعكس ذلك من خلال تحقق تراكم نقدي، من علاماته إنجاز عدد من الرسائل والأطاريح، ثم صدور مجموعة من الدراسات المهتمة، سواء بمكونات المسرح المغربي، أو بأصوله، أو بالمسرح في أبعاده العربية أو الإنسانية.

وخارج مجموعة التحولات تلك، احتفظ الإنتاج المسرحي المنشور خلال التسعينيات بتبايناته، سواء بالنسبة لحجم الإنتاج النصي غير المنشور والموازي للحركة المسرحية المغربية خلال الفترة ذاتها، أو بالنسبة لحجم الإنتاج المنشور في إطار الأجناس الأدبية الأخرى، حيث تراوحت الأعمال المنشورة ما بين ١٨٥ عملا روائيا و١٤٨ مجموعة قصصية، بينما وصل عدد الإصدارات الشعرية ٣١٣ مجموعة شعرية.

لقد شكل التأليف المسرحي في المغرب خلال القرن العشرين مجالا لتساكن وضع تحكمه مفارقات مشهد مسرحي أشمل. وهي مفارقة تتأسس على التباين بين حجم الإنتاج النصي المسرحي المنشور، ومستوى حركية الممارسة المسرحية المغربية ومتنها النصي المفترض. وشكل هذا التباين امتدادا لطبيعة تمثل الكتابة المسرحية كجزء من العملية المسرحية نفسها، من دون تأسيس وعي خاص بالكتابة المسرحية كجنس أدبي يحتفظ بطرائق إنتاجه وتداوله وتلقيه الخاص ◆

”عرفت سنوات السبعينيات تطوراً كمياً نسبياً على مستوى التأليف المسرحي، بالمقارنة مع المرحلة السابقة حيث انتقل عدد الأعمال المسرحية الصادرة من ثلاثة عناوين إلى خمسة عشر عنوانا“

يعد الممثل والكاتب والمخرج المسرحي الفلسطيني زيناتي قدسية من الشخصيات الفنية والثقافية البارزة على الساحة السورية بشكل خاص (حيث يقيم) والعربية بشكل عام. وقد واكب الحركة المسرحية الفلسطينية منذ عام ١٩٦٨ حتى اليوم، ورفدها بالعديد من فنون الإبداع من نقد وتأليف وتمثيل وإخراج... وكانت له في مختلف هذه الفنون صولات وجولات جعلته يقف في طليعة كوكبة المبدعين الذين أرسوا دعائم المسرح الفلسطيني في الخارج. بدأت خطواته الأولى في مدينة إربد، ثم في جامعة دمشق، من خلال مسرحها الجامعي. وفي مسرح الهواة، ومنه إلى المسرح التجريبي مع الراحلين: سعدالله ونوس وفواز الساجر، ثم المسرح القومي السوري، والمسرح العمالي وفرقة أحوال، وفرقة القدس المسرحية، وفي كل تجارب المسرح الفلسطيني، إلى «المونودراما» التي بدأت منذ عام ١٩٨٥، ولا تزال مستمرة في المسرح، إضافة إلى العشرات من أعمال تلفزيونية.

حول رحلته مع المسرح كان هذا الحوار:

غازي أنعيم - قطر

الممثل والمخرج المسرحي زيناتي قدسية:

لم أختر المونودراما.. هي التي اختارتني

كيف كانت البداية؟ وما المحطات التي تود التوقف عندها؟

كان الحدث المأساوي - ما سمي بنكسة حزيران - لا يزال حارا، مسيطرا على عقولنا الشابة، وكنا نبحث عن مخرج من هذه الهزة الرهيبة التي أحدثها هذا الارتطام المريع في واقع نظام عربي هش منفوخ بالادعاءات، والذي سرعان ما سقطت أقنعته في أقل من ستة أيام... وأوقفنا عراة أمام أنفسنا وأمام الآخرين، ودفعنا إلى بوابات كهوف مظلمة، فكان على كل منا أن يبحث عن سراج يهديه إلى تجاوز نفقه المظلم.

وهل اهتديتم إلى هذا السراج؟

نعم، كان المسرح بالنسبة لي هو السراج الذي يمكن أن أتلمس في ضوئه الشاحب معالم طريق امتد منذ العام ١٩٦٨ إلى الآن، ولا أعرف إلى أين سيصل بي.

لكن من أين بدأت خطواتك الأولى؟

كانت البدايات في شمال الأردن بمدينة إربد... ثم في جامعة دمشق من خلال مسرحها الجامعي، ثم في مسرح الهواة، ومنه إلى المسرح التجريبي مع الراحلين: سعدالله ونوس وفواز الساجر، ثم المسرح القومي السوري، والعمالي أيضا، وفي فرقة مسرح أحوال، وفرقة القدس المسرحية، وفي كل تجارب المسرح الفلسطيني إلى «المونودراما» التي بدأت منذ العام ١٩٨٥ ولا تزال التجربة قائمة.

كما قدمت عروضا لا أستطيع حصرها، تمثيلا وإخراجا، ومهرجانات كثيرة، بين نجاح وفشل، ومازلت أحمل سراجي الشاحب، ولا تزال الظلمة تزداد حلكة في بعض المنعطفات ويبدو أن الطريق أيضا مازال طويلا.

من خلال رحلتك الفنية التي تحدثت عنها في عالم المسرح، هل لك أن ترصد لنا طبيعة المراحل التي مر بها المسرح الوطني الفلسطيني؟

من الصعب في هذا اللقاء القصير أن أتحدث عن تجربة تحتاج إلى وقفة شجاعة ومراجعة شاملة وصريحة... ولكن أستطيع أن أشير بإيجاز إلى بعض المفاصل التي تشكل مداخل لحوار ودراسات مطولة.

ومن الثابت أن فكرة إنشاء مسرح فلسطيني هي فكرة نبيلة من دون شك، إنه حلم كان يراودنا جميعا... ومنذ خطواته الأولى اندفع بعض الفنانين العرب وخصوصا في سوريا للمساهمة مع إخوانهم الفلسطينيين في تشكيل ملامحه الأولى... وتنوعت مساهماتهم مع استمرار التجربة، لكن هذه الجهود منذ عام ١٩٦٨ إلى الآن لم تتمخض عن مشروع له ملامح واضحة، وبالتالي يصعب الحديث عن مراحل بالمعنى النقدي الآن، ولكن من باب المجاز أقول إن هناك ثلاثة مراحل تعاقبت على تجربة المسرح الفلسطيني خلال السنوات الممتدة ما بين عامي ١٩٦٨ و١٩٩٠ تقريبا.

- مرحلة التكوين أو النشوء العشوائي: وقد غلب على هذه المرحلة الطابع الدعائي الخطابي - الساذج في بعض الأحيان - والخالي من الإبداع، هذا الطابع الذي كان منسجما مع طبيعة تكوين بالمعنى الذي ذكرت... ومن عروض تلك المرحلة على سبيل المثال لا الحصر: «الطريق» و«أثمر الوتد».

- مرحلة المتنورين التقليديين، إن جازت هذه التسمية، أو مرحلة الأخوة الأكاديمية، أو مرحلة تعدد الآباء والتربية المشوهة.

- مرحلة العقلانيين الجدد... أو بتعبير أوضح، مرحلة الانسجام التام والاستجابة المطلقة بين القائمين على إدارة المسرح والعاملين فيه، ووضعه في المسار الذي كان يرسم له منذ البدايات الأولى، وبقيت ملامحه بشكل لا يخفى على العين الملاحظة منذ عام ١٩٨٣ إلى مطلع التسعينيات، حيث قام بدوره المنوط به على أكمل وجه، فهشم الفكرة النبيلة، وأطاح بالحلم المشروع، وأوصله إلى طريق مسدود، بل أسقطه في هوة عميقة، ولم يبق منه سوى ذكريات لا يزال يجترها بعض الواهمين هنا وهناك.

الا تعتقد معي أن هذا الكلام يشكل مدخلا إلى حوار مع من تعنيهم هذه التجربة؟

بالتأكيد، فهذه إشارات أولية تشكل مدخلا، بل مداخل إلى حوار شجاع، ومراجعة صريحة وموضوعية ومعمقة مع من يهمه أمر هذه التجربة المضيعة إذا كان لا يزال هناك من يهمه هذا الأمر.

إذن، أين تقف الحركة المسرحية الفلسطينية الآن؟

السؤال في أساسه يفترض وجود كائن حي له رأس وجذع وأطراف وقادر على الوقوف لكي تستطيع أن تحدد مكان وقوفه.

فأين هذا الكائن أصلا؟ إنه بخير وموجود في الواقع. أما إذا أردت أن أخادع نفسي وانطلق من موقع الوهم المكابر، فإن كل هذه التجربة قد تحولت إلى بعض الأوراق المدفونة في أحد الأدراج العتيقة في مكاتب منظمة الثقافة والعلوم التابعة لجامعة الدول العربية... ولكي لا أتمادى في الوهم المكابر، فأغلب الظن أن هذه الأوراق القليلة لم يعد لها وجود، نسفت كما نسف الكثير من الأوراق والأسماء.

وهل نجحتم في خلق شكل متميز للمسرح الفلسطيني؟

لا طبعا، لا شكل ولا طعم ولا لون... لأن السياسة المضطربة، لا يمكن أن تنجز شكلا إبداعيا متميزا. الاجتماعي - كحاضنة لكل المظاهر الاجتماعية بما فيها النشاط السياسي - هو القادر على خلق الشعب المنبثق منه وتمييز شكله وطعمه ولونه، وبما أن الاجتماعي كان مغيبا - عن وعي - في تجربة المسرح الفلسطيني، فإن الحديث عن شكل مميز يصبح ضربا من العبث الفارغ.

يقول د. نديم معلا: «على المسرح الفلسطيني أن يكون مستعدا للتجوال والترحال، وأن تكون حقائبه خفيفة، وزاده من

مسرحية «الزبال»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(الإكسسوار) قليلا مقابل زاد فكري وجمالي ثري، وعليه أيضا ألا يقبع في مكان جيد الإضاءة والتهوية، ينتظر ساعة وصول الجمهور إليه، بل عليه أن يذهب لملاقاة هذا الجمهور... عندها فقط يستطيع الدخول إلى عالم الإنسان الفلسطيني والولوج في واقعه، فهو - المسرح الفلسطيني - أداة نضالية وليس وسيلة ترفيهية. السؤال: إلى أي حد ينطبق هذا القول على الفنان زيناتي قدسية الذي سبق أن رحل بزاده القليل إلى العديد من الدول العربية والأجنبية؟

في حديث د. نديم الكثير من الحقيقة، إذا نظرت إليه من زاوية إحدى الإشكاليات الكبرى التي واجهت وتواجه النشاط المسرحي الفلسطيني في الشتات. وأقصد بها «المكان». نعم كان ينبغي أن يكون الأمر هكذا... ولكن مناقشة أفكار د. نديم الآن كما لو كانت بكاء على الأطلال!! إذ إن فكرة انطلاق المسرح الفلسطيني نحو جماهيره المعنية، لم تكن تشغل حيزا في عقول القائمين عليه أصلا. وإذا افترضنا أنها كانت موجودة كفكرة، فهي لم تدخل حيز التنفيذ مطلقا.

إذن ما تعليقك على قول د. نديم معلا؟

قول د. نديم معلا لا ينطبق على كامل تجربتي، ولكنني عشت عمري كله أسعى لتحقيق مثل هذه الرؤية، ونجحت إلى حد معقول في الذهاب لملاقاة الجمهور في العديد من الدول العربية والصديقة في السنوات الأخيرة، وكان زادي القليل الذي أحمله إلى جمهور هذه الدول، هو مجرد صيغة أولية لما يمكن أن أسميه «العرض الميداني» القادر على الوصول إلى أي مكان والتحرك فوق أي مساحة ضيقة تحتاج إلى جهد المثابرة والبحث والتطوير.

قلت قبل قليل إن فكرة انطلاق المسرح الفلسطيني لم تكن تشغل حيزا في عقول القائمين عليه.. وافترضت أنها كانت مجرد فكرة.. السؤال: لماذا لم تدخل حيز التنفيذ، مادامت موجودة كفكرة؟

هناك أسباب كثيرة، وعلى رأسها طبيعة العروض نفسها التي لا تمت إلى طموحات هذه الجماهير ولا إلى أحلامها ووجدانها بصلة... والقائمون على هذه العروض كانوا يدركون هذه الحقيقة. وهذا محور آخر يحتاج إلى وقفة طويلة في إطار المراجعة الشاملة.

هل لك أن تحدثنا عن هذا المحور ولو بشكل مختصر؟

بالتأكيد، كان هاجس القائمين على المسرح هو أن يصمموا عروضا لمناسبات المهرجانات المسرحية العربية فقط، وكانوا يعتقدون أن المسرح الفلسطيني لن يعترف بشرعيته إلا إذا وجد في كل مهرجان عربي... وهذا له صلة أيضا بمسألة الدعم المالي الذي كان يتلقاه القائمون على المسرح من منظمة الثقافة... سنويا، في ضوء مشاركاته في المهرجانات العربية... وهذا حديث يطول... ولكن الأمور كانت تسير هكذا.

تحدثت عن الطموحات والأحلام والهواجس... والسؤال: بصفتك واحدا من مئات الفنانين العرب الذين كانوا يحلمون بمشروع عربي كبير للمسرح. أين زيناتي من هذا الحلم؟ وهل هناك فرق بينك وبين بعض الفنانين العرب؟

فيما يتعلق بي، فأنا فعلا واحد من مئات الفنانين العرب الذين كانوا يحلمون بهذا المشروع العظيم، الذي أجهض بقسوة منظمة لا مثيل لها.

والفرق البسيط بيني وبين هؤلاء الفنانين - وقد لا يكون فارقا كبيرا - هو أنني عشت هذه التجربة بكل أبعادها، وعاصرتها يوما فيوما، ودخلت مع إدارتها ومخرجيها وممثليها أيضا في صراعات واشتباكات فكرية حادة، لها علاقة بكل ما تحدثنا عنه.

أخرجت ومثّلت مجموعة من أعمال «المونودراما» على خشبة المسرح. فهلا حدثتنا عن هذه التجربة، ولماذا لجأت إلى هذا النوع من المسرح؟

أنا لم أختر «المونودراما»... «المونودراما» هي التي اختارتني. هذا أقرب إلى الحقيقة. وببساطة، أحببتها، لأنها تمنحني مجالا أرحب في التعبير عما أريد قوله، قد لا يمنحني إياه عرض آخر.

تقصد الارتجال؟

حقيقة، الارتجال يضفي على النص طابع الحيوية والرشاقة ويضيء للممثل مساحة كبيرة من نصه المعتمد... ففي عرض مسرحية (الطيراوي) كانت مساحة الارتجال مفتوحة، وهذا لا يعني أن المسرحيات الأخرى لم يكن فيها هوامش للارتجال، فمثلا كان هامش الارتجال في «القيامة» مفتوحا، وتحقق الكثير منه في العروض المختلفة... فمن الجميل أن يتوافر في النص هامش من الارتجال يتسع هنا ويضيق هناك.

هناك من يقول إن المونودراما هي نوع من أنواع المسرح الغربي ولا تمت إلينا بصلة... فما تعليقك على هذا القول؟

المجال لا يتسع لمناقشة هذه المسألة بالتفصيل، يكفي أن أؤكد أن جذور المونودراما تضرب عميقا في تربيتنا الثقافية ووجداننا العربي. وهي ليست اختراعا أوروبيا كما يقولون أو يدعون، وهنا أود أن أشير فقط إلى فنان عربي عاش في نهاية القرن الثالث الهجري وهو (ابن المغازلي)، هذا الفنان كان يقدم عروضه المنفردة في حلقات عامة لأهل بغداد والبلاد المجاورة، وفي تلك الحقبة الزمنية لم يكن للمونودراما وجود في الغرب، ولم يكن شكسبير قد ولد بعد.

وقد ساهم عصر النهضة والثورة الفرنسية وغيرها من الثورات والحروب المختلفة في أوروبا في ظهور كتّاب غاصوا بعمق في أغوار النفس البشرية... كل هذه العوامل ساهمت في فتح الطريق أمام هذا النوع من المسرح.

على ذكر مسرحية (الطيراوي)، سبق أن عرضتها على مسارح العديد من الدول العربية والأجنبية... فما الذي أردت أن تقوله لجمهور هذه الدول؟

«الطيراوي» هي قصة قصيرة، كتبها الشهيد «غسان كنفاني» بعنوان «ورقة من الطيرة» عام ١٩٥٧ (نسبة إلى القرية العربية الفلسطينية طيرة حيفا التي دمرها العدو الصهيوني في عام ١٩٤٨. وأقام على أنقاضها قرية أخرى عام ١٩٤٩)، حولتها إلى عرض مسرحي... ولا أدعي أنني أقول فيها لإخواني العرب ولأصدقائي شيئا، فهم يعرفون كل شيء... لكنني أردت أن أوجه إليهم دعوة لزيارة «طيرة حيفا» والاستمتاع بهوائها الحنون... ولهم الحق في اختيار الطريقة التي ستوصلهم إلى هناك.

لكن ما الجديد الذي تقدمه على مستوى أداء الشخصية في هذا العرض؟

لا جديد بالمعنى التقني، هي شخصية مسرحية بذل فيها جهد كأي مسرحية جسدتها على خشبة المسرح. وقد يكون الجهد أكبر قليلا من المعتاد باعتبارها تقف وحيدة بلا ديكور ولا موسيقى ولا مؤثرات ولا إنارات معقدة. وإنما تعتمد على ذاتها فقط بلا معين أو مساعد... وأعتقد أن هذا لايشكل شيئا جديدا في المسرح.

نلاحظ من خلال متابعتنا لنشاطك. كتابة، وتمثيلا وإخراجا أنه ليس عندك أزمة نص.. حتى اننا نلاحظ أيضا أن لا أحد يتحدث الآن عن أزمة النصوص... فهل معنى هذا أن الحركة المسرحية تشهد ازدهارا في التأليف المسرحي؟

على المستوى الشخصي لا أعاني أزمة نص، وأعتقد أن مسرحنا العربي لايعاني هذه الأزمة.

لكن مرت مرحلة كثر الحديث فيها عن أزمة النصوص، حتى أن البعض مازال يتحدث عن هذا الموضوع، فما تعليقك؟

يبدو لي أن هناك شيئا مفتعلا في هذا الادعاء، ويخيل إليّ أن هناك من يريد أن يخلق لكل شيء أزمة، أو أزمات.

لماذا في تقديرك؟

لأنه هروب في الواقع من مواجهة الحقيقة الأساسية التي تشكل جوهر مشكلتنا كبشر: مشكلة الحرية والديمقراطية والمجتمع المدني... هذه المشكلة التاريخية لها تداعياتها الواضحة في كل تفاصيل حياتنا... أما أن نبسط المسائل ونجزئها إلى أزمات صغيرة هنا وهناك بهذا الشكل التعسفي، فهذا لن يفيدنا في شيء. إنه يقودنا إلى مزيد من الإرهاق والإحباط وضياع الوقت.

ما رأيك في الحركة النقدية المسرحية اليوم؟

النقد العظيم يحتاج إلى إنتاج إبداعي عظيم. ولا سيبقى مقصورا على متابعات نقدية هنا وهناك، لا ترقى إلى مستوى الحركة أو التيار. وبما أننا لم نحقق بعد مشروعنا المسرحي العربي، فإن من الصعب الحديث عن مشروع نقدي مسرحي عربي.

أخيرا، ما آخر مشاريعك على صعيد المسرح؟

لعبت شخصية «نبوخذ نصر» في مسرحية «نبوخذ نصر»، وهي من مشاريع المسرح القومي السوري. والآن أخرج مسرحية للمسرح القومي السوري بعنوان «التحقيق» ◆

مسرحية «الطيراوي»

الارتجال يضفي على النص طابع الحيوية والرشاقة ويضيء للممثل مساحة كبيرة من نصه المعتمد

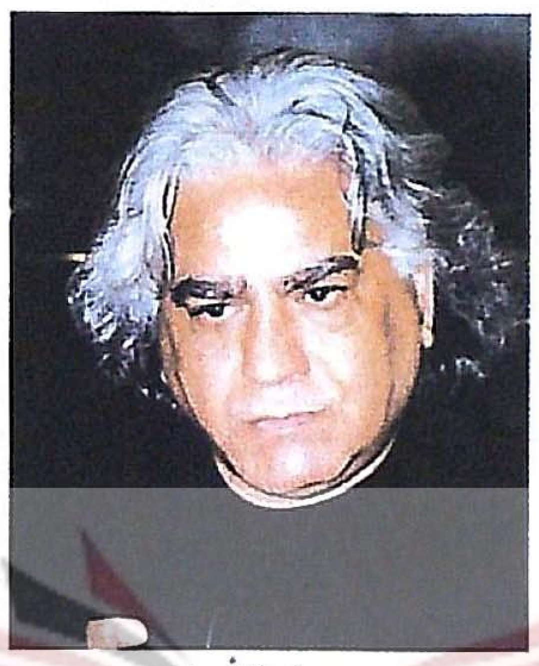
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باتت كلمة «انطباعي» سلاحا يهاجم به البعض كل من لا يستسيغ رأيه، فالمسرحي الذي يواجه متلقيا أبدى استياءه مما يشاهد أسبغ على كلامه صفة الانطباعية حتى يقنع نفسه، ومن ثم المتلقي هذا بأن ما يقوله ليس له أساس من الصحة... فهي في رأي هذا الكاتب أو الفنان المتضرر- من استيائه - مجرد انطباعات سطحية لا علاقة لها بالموضوعية، فما الانطباعية؟ وما الفرق بينها وبين الموضوعية؟ وكيف للإنسان أن يكون موضوعيا؟ وهل الانطباعية بهذا السوء كما يخيل للبعض؟

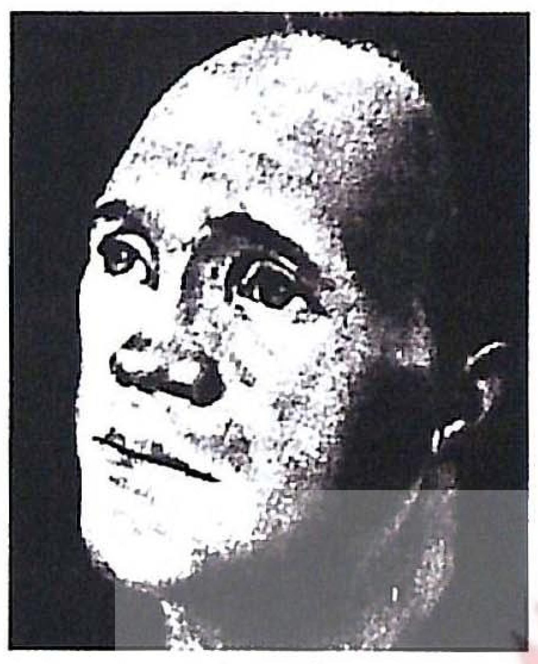
سعداء الدعاس - الكويت

لماذا نرفض الانطباعية؟

أوسكار وايلد



د. جواد الأسدي



جان جينيه

تعني كلمة «انطباع» في الأدب والفن، الشعور الفوري الناتج من اللقاء الآني بين العمل الأدبي أو الفني والمتلقي لهذا العمل، على أن يكون شعورا ذاتيا غير متأثر بأي مؤثرات خارجية، بينما نجد في المقابل أن الموضوعية تعتمد على تفسير العمل (الأدبي أو الفني) تفسيرا علميا مبنيا على أسس وقواعد لا دخل للمشاعر الذاتية فيها.

وبعودة تاريخية سريعة نلاحظ أن الانطباعية برزت بين عامي ١٨٨٥و ١٩١٤ كرد فعل على الموضوعية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر نظرا لتطور العلوم في تلك الفترة.

مما سبق يتضح لنا أن الانطباعية تعد اتجاها كأي اتجاه قد نختلف أو نتفق معه، لكن قرب الموضوعية من التفسير العقلاني البحت يجعلها أكثر تصديقا وقبولا في جميع المجالات، لا سيما المجالات العلمية التي تحوز دائما على احترام الناس وتقديرهم وتسليمهم بالنظريات الصادرة عنها.

على هذا الأساس يظن البعض أن على المتلقي، والناقد خاصة أن يختار في تفسيره للعمل (الأدبي أو الفني) ما يعد من اختصاصه، فيكون مفسرا موضوعيا يؤخذ كلامه على محمل الجد، لا مجرد متلق انطباعي يعد ما يقوله مجرد انطباعات لن تؤخذ بعين الاعتبار، لكن الحقيقة عكس ذلك!

من قال إن الانطباعية بهذا السوء؟

يعد الحس الانطباعي شعورا مهما لصاحب الإنتاج المعروض، بيد أن هذا الشعور أو الانطباع - كما يحلو للبعض تسميته - يعتمد في تصنيفه على شخصية المتلقي ذاته، فتتحدد أهمية انطباعاته ومدى استيعابها للعمل المطروح، وبالتالي مدى جدواها في التأثير في هذا العمل، لتتجلى الفائدة التي يجنيها الفنان أو الكاتب المبدع من تلك الانطباعات، فقد يكون المتلقي شاعرا أوكاتبا أو قارئا جيدا، وفي الوقت نفسه من متذوقي فن المسرح مثلا، فما الضير هنا في أن يستفيد المسرحي من وجهة نظر هذا الشاعر أو الأديب الذي له بالتأكيد منظور خاص يعبر من خلاله، ناهيك عن أهمية الآراء التي تنصب في جزئيات قد تبدو صغيرة، لكنها في النهاية هي التي تشكل العمل ككل، فعلى سبيل المثال نجد مؤرخا يبدي رأيا في قصيدة شعرية من منظور تاريخي قد لا يقدره البعض، لكونه غير معني بالأدب والشعر على رغم أهمية ما يطرح، وهذا لا يعني أن كل ما يقدم في هذا الاتجاه مهم، لكن المؤكد أنه لا بد من أن تحمل بعض الآراء المطروحة رأيا مهما، فلماذا نفترض أن كل من يعلق على عمل ما لا بد من أن يكون متخصصا في مجال هذا العمل حتى يمكنه أن يقدم تعليقا موضوعيا عنه؟ هذا إن افترضنا أن هناك من يستطيع التجرد من مشاعره نهائيا في تعليقه أو نقده لعمل ما.

فهل كل متخصص موضوعي؟ وهل كل متلق بعيد عن هذا الاختصاص يعد رأيه انطباعيا؟

من المهم هنا أن نؤكد أن الفن والأدب لا يمكن الفصل بينهما بشكل كامل، فالأديب لابد من أن تكون لديه وجهة نظر في الفن والعكس صحيح - هذا بغض النظر عن مدى اختلافنا أو اتفاقنا مع وجهة نظره - إذن لا يمكننا أن نستهين برأي مهم لمجرد أنه بدر من شخصية ليس لها علاقة مباشرة بهذا العمل أو ذاك، كما لا يمكننا أن نساوي بين تعليق قيم وآخر لا قيمة له بحجة أن كليهما صدرا ممن ليسوا من أصحاب الاختصاص، وبالتالي تصبح آراؤهم غير موضوعية كما يفهم البعض، ولعل هذه طامة أخرى باتت متداولة نوعا ما، فنجد أن الدارس لمجال معين يعد رأيه موضوعيا في جميع الأحوال استنادا إلى شهادته الدراسية، لا إلى الأسس التي بنى عليها رأيه هذا.

وفي هذا الإطار لابد من أن نذكر أن الموضوعية تتمثل في العديد من المدارس النقدية، فالنقد الاجتماعي الذي يعتمد على حياة الكاتب أو المبدع في تحليل الأعمال الأدبية أو الفنية يعد شكلا من أشكال الموضوعية، وذلك لاتخاذه معايير معينة تشكلت من خلالها الآراء النقدية، وهكذا الحال بالنسبة للنقد البنيوي وغيره من المدارس النقدية المعاصرة.

ولعل السيميولوجية منذ أن ظهرت للعالم في أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات تسعى إلى ترسيخ مبدأ الموضوعية البحتة لدى الناقد، لكن الأمور تبقى . دائما وكما ذكرنا سابقا . منوطة بمدى استجابة هذا الناقد لعقله دون ذاته، وهذا لا يقلل بالتأكيد من الجهود الواضحة من بعض النقاد في اعتمادهم مبدأ التحليل السيميولوجي في تناولهم لبعض الأعمال الفنية أو الأدبية، حيث يؤكد هذا المبدأ التجرد من جميع الانطباعات الشخصية وتناول العمل كقيمة دلالية كبرى تصب فيها القيم الدلالية الصغرى التي لا بد من أن يؤكد عليها العمل في كل جزئياته.

«الخادمتان» كيف يراها الانطباعي والموضوعي؟

لو أخذنا مسرحية «الخادمتان» لجان جنيه، وحاولنا من خلالها أن نقوم بعرض سريع لأبرز الأفكار التي طرحناها في مقالنا هذا، لوجدنا أنه من الممكن أن نحدد مدى صواب هذا الرأي من خلال النهج المستخدم في تناول العمل نصا كان أم عرضا، فمثلا نجد أن رجل الشارع البسيط لن يفهم كنه العلاقة بين الخادمتين كلير وسولونج وسيدتهما، حيث إنها علاقة يكتنفها الكثير من الغموض الناتج عن موروث طبقي نشأ عليه كلا الطرفين، إضافة إلى حالة نفسية سوداوية يعيشها الطرفان مشوبة بخليط من الانفعالات المضطربة.

وفي هذه الحالة سيظن المتلقي البسيط غير المطلع على كل هذه الجوانب أن ما تقوم به الخادمتان من ارتداء ملابس سيدتهما هو تصرف ناتج عن غيرة وحسد أورغبة في الثراء، لهذا تنتحر إحداهما.

بيد أن التحليل الأكثر منطقية - على اعتبار أننا لا يمكننا الجزم بما يريده الكاتب بالضبط - هو أن كلا منهما تشعر بأن السيدة تسكنها، تعيش بداخلها لذلك تنتحر إحداهما لتقتل السيدة التي تغوص في أعماقها.

وهذا الرأي الأخير هو بالتأكيد ما سيفسره الإنسان الواعي دون الحاجة إلى أستاذ متخصص في الفن المسرحي، وهنا لابد من أن نشير إلى أن لعلم النفس أيضا رأيا قد يؤكد هذا التفسير أو يفنده، إلا أنه يبقى وجهة نظر مهمة بلا شك.

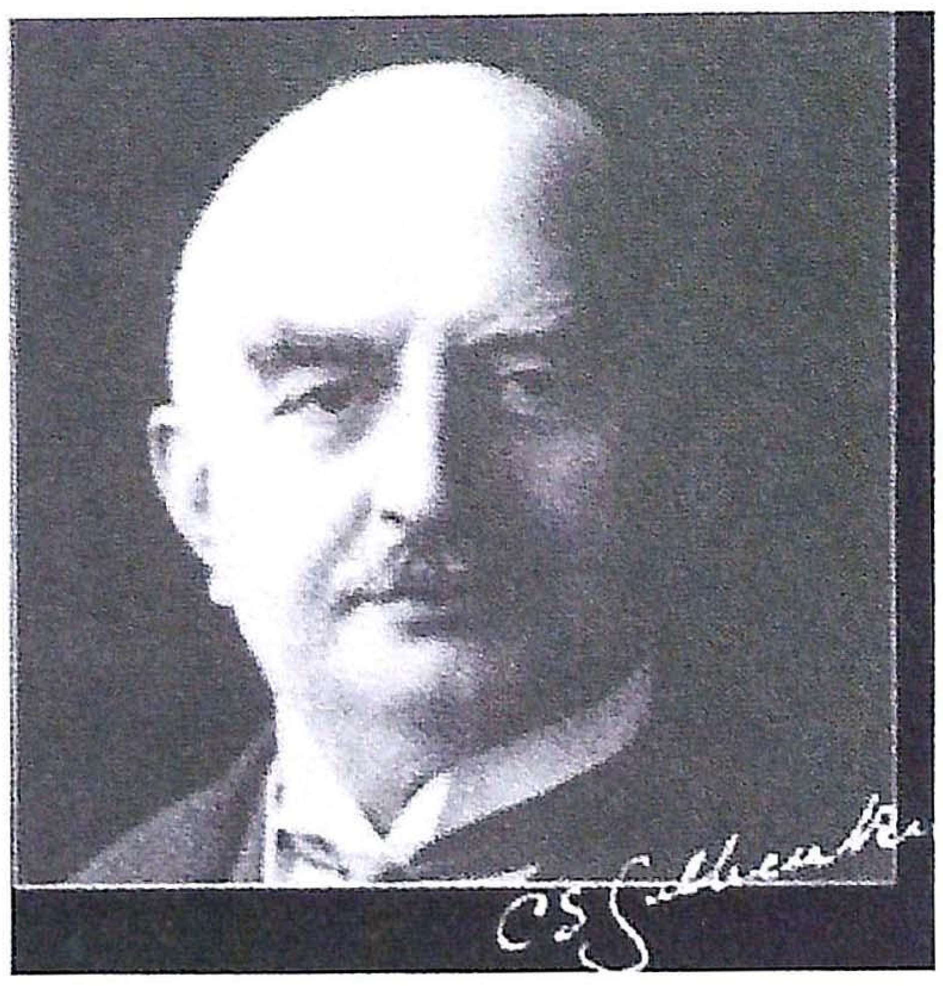
كما أنه من الممكن أن يعبر أحد المتخصصين في المجال المسرحي عن الفكرة نفسها وبالبساطة نفسها التي يطرحها المثقف العادي دون اللجوء إلى مراجع أو أسس علمية يسند بها آراءه، عندما يصبح الانطباعي موضوعيا.

هذا فيما يخص الآراء التي قد يقال عنها انطباعية، أما تلك الآراء الموضوعية فمن الممكن أن تنقسم إلى عدة أقسام، فالدارس لهذا العمل المسرحي من الممكن أن يتناول عنصر شبكة العلاقات أو عنصر البناء الدرامي... إلى غير ذلك من العناصر المعروفة في حدود النص ذاته، فمثلا العلاقة بين السيدة وخادمتيها علاقة فوقية ينتج عنها الكثير من الاضطهاد والألم، ومن الممكن أيضا أن يتناولها شخص آخر من ناحية حياة الكاتب وبيئته، وفي هذا الإطار الخصب سنجد مثلا أن الحياة الجنسية المشوشة التي عاشها جان جنيه ظهرت جليّة من خلال تلك العلاقة الجنسية المشبوهة بين الخادمتين... شذوذ جنسي يتضح أكثر في العرض المسرحي كما صوره بإيحاءات مدروسة المخرج المسرحي د.جواد الأسدي في عرضه للخادمتين على مسرح بيروت (تمثيل: رندة أسمر، جوليا قصار ورينيه ديك).

أما من الناحية السيميولوجية (علم الدلالات أو العلامات)، وهي الناحية الأكثر موضوعية، لاعتمادها على أسس علمية بحتة، فإنه من الممكن تناول النص أو العرض من خلال تفسير مجموعة من الدلالات تفسيرا يأخذ كل ما يحمله العمل بعين الاعتبار، فمثلا إذا تم تناول العرض سيميولوجيا، فلا بد من التأكيد على تلك الدلالات في كل ما يحمله الفضاء المسرحي من سينوغرافيا تدخل ضمنها الكتل المتحركة (الممثلون)، فالعلاقة الطبقية التي يبثها العمل في كل معطياته لا بد من أن يؤكدها الإخراج في كل معطياته أيضا، حركة الخادمتين... الانحناء أمام السيدة... تقوس الظهر الدائم... نبرة الصوت المنخفضة... النظرات المرتبكة... إلى غير ذلك من الإيماءات التي تعزز من تلك الفكرة... هذا إضافة إلى أهمية دراسة الإضاءة... الأزياء وكل ما يشكل الفضاء المسرحي للبحث في كل هذه المعطيات عن تلك الدلالة النهائية... العلاقة الطبقية... القهر الأبدي... الوجود المعدوم والإحساس بالدونية، وهذا بالفعل ما تحقق بشكل واضح في عرض د.جواد الأسدي.

من هنا بات علينا أن نعترف بأن الانطباعية لا تقل قيمة عن الموضوعية، إن وظفت بشكل صحيح يصب في صلب العمل بعيدا عن المآرب الشخصية، وهذا يعتمد . كما أسلفنا . على شخصية من يعبر عنها. فالانطباعي إذا كان واعيا، مطلعا، مثقفا، وله القدرة على تجاوز حدود الذات وتأثيراتها بات موضوعيا بلا شك، بينما المتخصص الذي يفترض في آرائه أن تكون موضوعية، إذا عجز عن تجاوز الذات فحصر العمل في دائرته لا العكس، بات عندها لا يقل قيمة عن رجل الشارع الذي يعبر عن رأيه من دون وعي منه ◆

”الانطباعية لا تقل عن الموضوعية إن وظفت بشكل صحيح بعيداً عن المآرب الشخصية“



متحف كالوست جولبنكيان في لشبونة افتتح في عام ١٩٦٩، أي بعد أربعة عشر عاما على وفاة الرجل الذي سُمي المتحف باسمه، وهو جامع تحف شهير مولود في تركيا، بدأ هوايته في الاقتناء منذ كان شابا بجمع القطع النقدية القديمة، ثم تطورت الهواية إلى عشق محموم لكل ما هو غريب ونادر. وفي عام ١٩٤٢ انتقل كالوست إلى لشبونة (البرتغال)، للإقامة والاستقرار فيها، فقرر في أواخر حياته تكريم البلد الذي استضافه وحظي بثقته، فنشأت فكرة إقامة مؤسسة ذات أهداف خيرية فنية تربوية علمية، بلغت موازنتها سبعين مليون دولار، تضم فيما تضم الآن، متحفا خاصا بمقتنياته.

... وهنا تعريف بهذا المقتني الفريد، مع جولة داخل متحفه الذي يعد من أفضل المتاحف في أوروبا.

هيا صالح - الأردن

واحد من أفضل متاحف أوروبا

متحف كالوست جولبنكيان

يتحدّر كالوست سركيس جولبنكيان من عائلة أرمنية معروفة تعود جذورها إلى القرن السادس الميلادي. وُلِدَ باسطنبول (تركيا) في (٢٣ مارس ١٨٦٩)، وفيها أنهى دراسته الأولى، ثم انتقل إلى مدرسة القديس يوسف، وتعمّق في دراسة اللغة الفرنسية في مرسيليا، قبل أن يتخصّص كمهندس في (الكينجز كولدج)، التي تخرّج فيها في عام (١٨٨٧) حائزا على المرتبة الأولى بين أقرانه.

أمضى كالوست معظم سني حياته في الغرب، بدءا من لندن (١٨٩٧ - ١٩١٤)، حيث أنشأفيها مكتبا خاصا به بعدما حصل على الجنسية البريطانية، ومن ثمّ انتقل إلى فرنسا، التي عاش فيها ما بين عامي (١٩١٥ - ١٩٤٠)، وقضى الفترة الأخيرة من حياته في البرتغال (١٩٤٢ - ١٩٥٥).

عمل كالوست في مطلع شبابه مستشارا اقتصاديا للسفارتين العثمانيتين في باريس ولندن منذ عام (١٨٩٨)، ثم أصبح ممثلا تجاريا ودبلوماسيا لإيران في باريس (استمر في مهمته هذه أربعة وعشرين عاما)، وكان له دور في المفاوضات والمعاهدات التي تلت الحرب العالمية الأولى، بالإضافة إلى نشاطه الواسع في مجال النفط، حيث كان مساهما في كبريات الشركات التي تأسّست في تلك الفترة لاستخراج النفط من منطقة الشرق الأوسط.

وعُرف عنه اهتمامُه بجمع التحف منذ كان شابا، حيث يؤكّد المقرّبون منه أنه كان يتمتّع بنظرة داخلية شبه صوفيّة لأيّ مظهر جمالي، وأنّه لا يعادل شغفه بالجمال في وضعه الصّافي، سوى افتتانه بعمل فني يُؤمن له لذّة خاصة، فكان يقول: «إن ما أريده من اللوحة أن تكون محببة إليّ، مفرحة وجميلة. نعم، جميلة، ففي الحياة من الأمور المزعجة ما يكفي، فَلِمَ نصنع المزيد منها؟!».

وبدأ اهتمام كالوست أولا بالمسكوكات، حيث برز ميلُهُ الفطري إلى القطع النقدية القديمة، ليصبح لديه فيما بعد، مجموعة فريدة ومنتخبة من جميع أنحاء العالم، تضم أكثر من ستة آلاف قطعة، خصص لها جناحا في فندقه الخاص الذي أعدّه في باريس، ليكون مقرّ إقامته الرئيسي منذ عام (١٩٢٧) حتى مطلع الحرب العالمية الثانية.

واشتهر كالوست بشعاره الذي يقول: «وحده الأفضل هو ما أستحق»، فقد كانت غريزته تجذبه نحو كلّ ما هو غريب ونادر، معتمدا على معرفته الشاملة والعميقة بالتاريخ، وذوقه المميّز في الانتقاء، ومشاوراته مع السماسرة في ميدان التحف، الذين كانوا يُنضجون قراراته باتصالهم بأفضل المتخصّصين وأكثرهم دراية بتاريخ القطع وأصولها، إلا أنه على الرغم من ثقته بنفسه، وحيويته، وقوة شخصيته، كان يُخفي في داخله رجلا خجولا، حساسا، عصبيا، واتّسم بانطوائيته وعشقه للطبيعة والمناظر الخلابة، مما جعل صديق عمره (أليكسيس ليجي) يطلق عليه لقب (الحكيم المنطوي على ذاته).

تمثال برونزي لمؤسس المتحف في حديقة المبنى

لم ينس جولبنكيان جذوره الأرضية، فخصّص للتراث والفن الأرمني جناحاً متميزاً، يُعنى ببث الفن والتربية والثقافة الأرمنية

كان كالوست قليل الكلام، يتخذ قراراته بعد إخلاده إلى نفسه فترة من الوقت، وقد اعترف - قبل أن يفارق الحياة، بعدم تمكنه من تحقيق طموحاته كافة، حيث قال: أن أكون رجل علم، وحالما على طريقتي في حديقتي، هما الأمران اللذان لم أستطع تحقيقهما في حياتي».

وبعد أن تضاعفت مجموعات كالوست الفنية، وتراكمت مقتنياته، تقرر في خطوة أمنية، تفريغ بعضها في باريس، والبعض الآخر في لندن، حيث سلمت مجموعة الفن المصري إلى المتحف البريطاني في عام (١٩٣٦)، ووضعت اللوحات الثمينة في صالة العرض الوطنية (فرنسا)، وخلال عامي (١٩٤٨ - ١٩٥٠) نُقلت القطع نفسها إلى مستودع الصالة الوطنية للفنون في واشنطن قبل أن ترحل إلى البرتغال، فيما بعد، بناء على رغبة صاحبها، ففي لشبونة، أصبح لدى كالوست هم واحد، يتمثل في جمع تحفه المشتتة تحت سقف واحد، فكانت فكرة المتحف، التي احتضنتها المؤسسة التي حملت اسمه، وحولتها من حلم إلى واقع.

مؤسسة جولبنكيان

بعد انتقال كالوست، في عام (١٩٤٢) إلى لشبونة (البرتغال) للإقامة فيها، قرر في أواخر حياته، تكريم البلد الذي استضافه وحظي بثقته، فنشأت فكرة إقامة مؤسسة برتغالية ذات أهداف خيرية فنية تربوية علمية، حسب ما جاء في الوصية التي كتبها كالوست (في ١٨ يوليو ١٩٥٣)، وتبلغ موازنة المؤسسة سبعين مليون دولار، ومدخولا سنويا يتجاوز ستة ملايين دولار سنويا، فضلا عن المجموعة الفنية النادرة التي دأب كالوست على جمعها طيلة السنوات التي عاشها.

وتمتد مباني المؤسسة حاليا على مساحة خمسة وعشرين ألف متر مربع، متألفة من المتحف الخاص بكالوست، ومركز الفن الحديث الذي افتتح عام (١٩٨٣)، ومركز ثقافي يشتمل على صالة متعددة الاستعمالات، تُعرض فيها مسرحيات وعروض رقص وموسيقى ومحاضرات، وقاعة للمؤتمرات، وصالات عرض فنية، ومكتبة ضخمة تجمع فوق رفوفها أكثر من مائة وخمسين ألف مجلد.

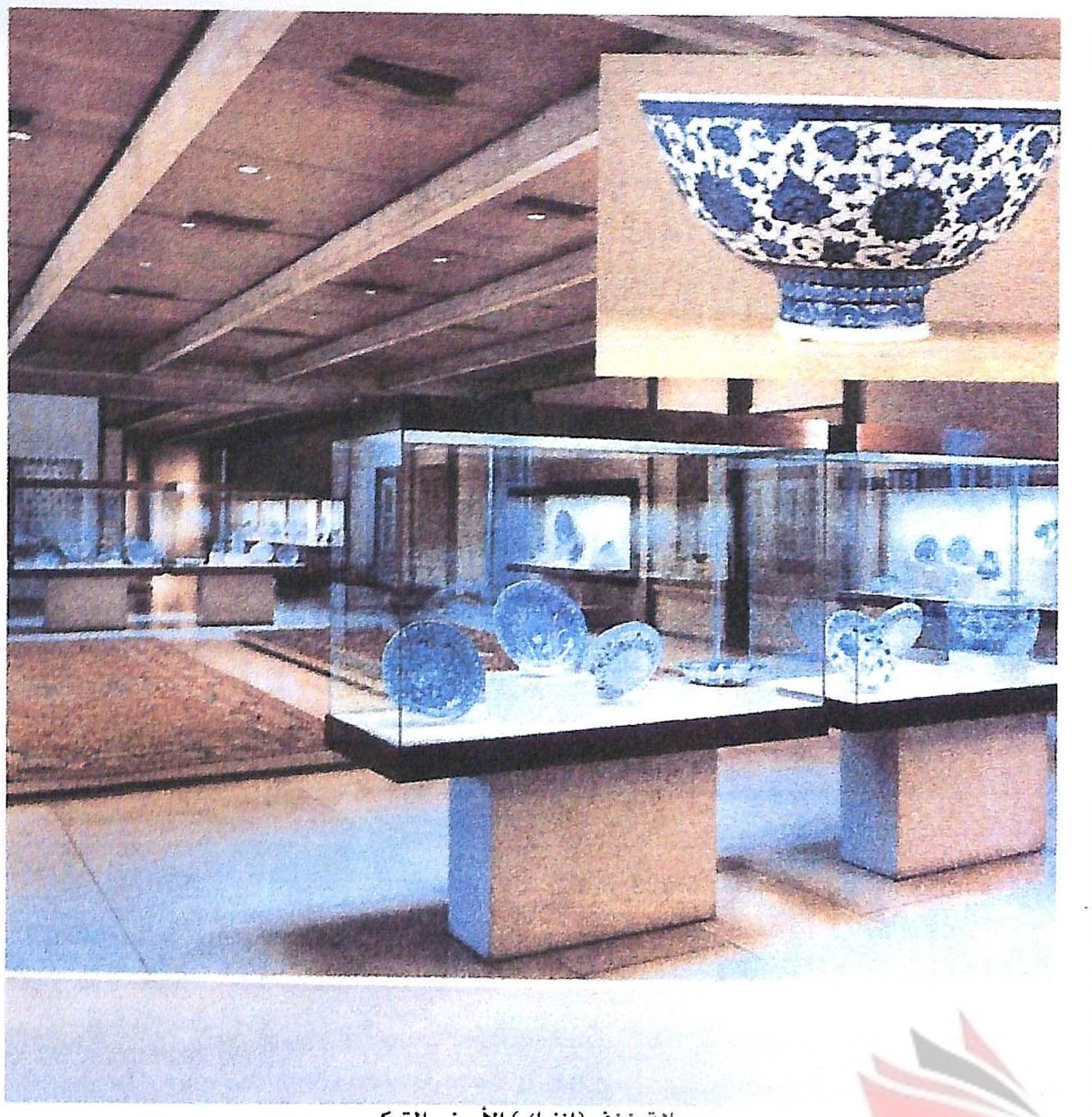
وتتبع المؤسسة فرقة موسيقية، وجوقة، وفريق باليه، ولها في باريس مركز ثقافي يقوم منذ عام (١٩٦٨) بنشاط ثقافي مستمر ومتنوع، يشمل تنظيم دروس ولقاءات ومؤتمرات وحفلات موسيقية وغنائية.

كما أن للمؤسسة بعثة في لندن تشرف على برنامج الإعانات المادية ومتابعة أمور الحائزين على منح المؤسسة من البرتغاليين الذين يحضرون لدراسة الدكتوراه في إنجلترا، بالإضافة إلى رعاية النشاطات التربوية والثقافية والفنية.

وتوسعت نشاطات المؤسسة لتشمل دول الشرق الأدنى والأوسط، كالعراق الذي أنشئ في عاصمته (بغداد) متحف الفن القديم بدعم من المؤسسة.

ويسجل لهذه المؤسسة الضخمة نجاحها الكبير على صعيد نشر الكتاب والقراءة، عبر

نسيج مقصب من بلاد فارس - القرن السادس عشر


صالة خزف (إزنيك) الأرمني التركي

تجوال المكتبات المتنقلة في مختلف المناطق النائية والبعيدة عن المدن، وعلى صعيد إرساء تيارات فكرية جديدة عن طريق نشر مجلاتها المتخصصة في الفنون والآداب والعلوم التربوية.

ويُعنى قسم (الجماعات الأرمنية) في المؤسسة، ببث التربية والثقافة الأرمنيتين، ونشرهما عبر اهتمام خاص يرتكز على نشر المؤلفات العلمية حول فقه آباء الكنيسة الأرمنية وتاريخهم، ونشر المخطوطات القديمة والكتب المقدسة باللغة الأرمنية.

متحف كالوست جولبنكيان

افتُتح متحف كالوست جولبنكيان أخيرا، عام (١٩٦٩)، أي بعد أربعة عشر عاما على وفاة جامع التحف الشهير، الذي كتب وثيقة في عام (١٩٥٣) يقول فيها: «لقد اتخذت قراري بشأن مستقبل قطعي الفنية بوعي كامل، فأنا أستطيع القول، من دون مبالغة، إنني أعدها بمنزلة أولادي، وإن الاعتناء بها أحد انشغالاتي الكبرى. إنها تمثل خمسين أو ستين عاما من حياتي، قمت خلالها بجمعها، من دون صعوبات، وإنما دائما بإرشاد من ذوقي الشخصي. ولا شك في أنني، كجميع جامعي التحف، سعيت إلى استشارة الآخرين، وإنني لأحس فعلا بأنها تمثل جزءا من روحي وقلبي».

ويعد المتحف من أفضل المتاحف في أوروبا، إذ يشتمل على قطع مميزة تعود إلى التاريخ المصري القديم (حوالي الألف الثالث قبل ميلاد المسيح) وتماثيل صغيرة، وأوانٍ من الطين الناضج، وكؤوس من المرمر، ورأس صغير من السبج (حجر زجاجي أسود) للفرعون أمنحامات الثالث (الذي ينتمي إلى السلالة الثانية عشرة من الفراعنة)، وفيه ميداليات رومانية مُكتشَفة في مصر تعود إلى القرن الثالث (صُنِعت بمناسبة الألعاب الأولمبية في عصر الإسكندر الكبير)، ومنحوتة نافرة كبيرة من المرمر تعود إلى الحقبة الآشورية في بلاد ما بين النهرين (العراق)، وهي تمثل عفريتا ذا أجنحة ينقل إناء من الماء المقدس (القرن التاسع قبل ميلاد المسيح).

وهناك أيضا مجموعة «جايمسون» الكاملة التي تضم ثلاثمئة قطعة من العملات والميداليات اليونانية، وهي محفوظة بإتقان، تنفيذا لقول جولبنكيان المأثور: «أهدف إلى إنشاء مجموعة من العملات اليونانية تكون جميلة جدا بالمعنى الفني البحت، لذا، فإني سأحتفظ بنماذج متقنة ورائعة الجمال».

أما الجناح الخاص بالشرق الأقصى فيضم مجموعة مهمة من الخزف الصيني تنتمي إلى القرن الثالث عشر الميلادي، واليشْب (حجر كريم) الشقاني المشغول على الطريقة الصينية، والنقوش اليابانية، والحريريات المقصبة، وقطعا مختلفة من الأثاث المبرنق.

وفيما يتعلق بالفن الغربي - الأوروبي في عصر النهضة (القرن السابع عشر)، فتمثله مجموعات من السجاد من منطقة الفلاندر، وإيطاليا، هذا بالإضافة إلى قطع أثاث فرنسية نادرة تعود إلى القرن الثامن عشر، وإلى عهد وصاية دوق أورليان، وعهدي لويس الخامس عشر، ولويس السادس عشر، وساعات دقاقة، وفضيات وآنية مائدة تنتمي إلى الفترة نفسها.

وفي المتحف فسحة مخصصة للمصوغات الفرنسية المصنوعة في القرن الثامن عشر، بعضها مُوقَّعٌ من قبل فنانين ذوي شهرة فنية عالمية، من أمثال توماجرمن، وروبير جوزيف أوجست، ومارتن جيوم بيينه، وشارل سبير، ولوي رنيار... وعدد من هذه القطع كان في قصور أباطرة روسيا «آنية باريس»، خصوصا إناءات الخردل، والشمعدانات وآنية الشاي ذات الزخارف التزيينية والرسومات الملونة.

أما جناح اللوحات فيتضمن أعمالا تمتد من زمن ما قبل النهضة حتى الانطباعية، ونماذج لكبار فنّاني المدارس الألمانية والإنجليزية والفلمنكية والفرنسية والهولندية والإيطالية، مثل: فان در ويدن، فان ديك، رمبرنت، توماس جينسبورو، جورج رُمني، جون هُبنر، وتِرنر، السير توماس لورنس، كورو، فراغونار، دوجا، ومنحوتات كربو، وثمة قاعة مخصصة لأعمال فرانشيسكو اردي الاستعادية عن مدينة البندقية، كما ينتصب في حديقة المتحف تمثال «ديانا» الشهير الذي ابتدعته يد الفنان والنحات هودون.

وكانت بعض هذه القطع في الأصل في متحف (ليرميتاج) الشهير الذي كان يجمع كنوز روسيا القيصرية، لكن كالوست استطاع شراءها خلال أعوام المجاعة التي اجتاحت روسيا.

وفي المتحف أيضا كُتُبٌ أساسية حول تاريخ الفنون وعلوم الآثار، والرسم والنحت، والسيراميك، والأثاث، والمجوهرات، والأقمشة، والرّسوم الصغيرة، والمخطوطات المُذَهَّبة والمُزَيّنة بالألوان والزخرفات البارزة.

وتُظهر القِطعُ المعروضة ارتباطَ جولبنكيان بجذوره الأرمنية، فهي مختارةٌ من بلاد فارس وتركيا وسورية والقوقاز والهند، وتعود إلى فترات تمتدّ من أيام الغزو المغولي بقيادة جنكيز خان، حتى القرن الثامن عشر، مثل المجموعات الرائعة من السجاد والحريريات والعاجيات، والنسيج المقصب، والألبسة والكتب المزخرفة والمجلدات وغيرها.

وثمة قِطعٌ من سيراميك (إزنيك) الذي اشتهر الأرمن بصناعتها، والقناديل والأواني السورية التي يبدو أنها صُنعت بناء على طلب من الأمراء والسلاطين، في حقب مختلفة من تاريخ المنطقة، تتوزع في غير جناح من أجنحة المتحف الذي يضم أيضا بعض المخطوطات الغنية بالرسوم، التي تعود إلى القرن السادس عشر، وهي محقّقة في اسطنبول وبلاد فارس وبلاد القرم على يد مهجّرين أرمن.

وكان جولبنكيان قد أوصى بالكثير من القطع الأثرية الأرمنية لبطريركية القدس في وقت سابق من حياته، والتي كانت ستغني المتحف لو بقيت فيه.

وينتهي المتحف بقسم خاص يُعد فريدا في العالم، مهدى لقطع وأعمال «رينيه لاليك»، الفنان الفرنسي، الذي كان صديقا وفيا لكالوست.

والمعروف أن هذا الفنان نَظَمَ من الحلي الثمينة عالما من الأحلام، من خلال تركيباته الرائعة من الأحجار الكريمة والزجاجيات، مضيفا إليها الحركة واللون والعذوبة ◆

”
يزخر المتحف بمجموعة كبيرة من كتب أساسية حول تاريخ الفنون وعلوم الآثار والرسم والنحت والسيراميك والأثاث والمجوهرات والأقمشة والمخطوطات المذهبة والمزينة بالألوان والزخرفات البارزة
“

ARCHIVE
archivebeta.sakhrit.com

قلعة قايتباي مزيج بين الفنين البطلمي والإسلامي (المملوكي)

يقول عنها سكانها بلهجتهم الساحلية المميزة: «إسكندرية ماريا وترابها زعفران» ويعدها المصريون عامة أجمل شواطئ بلادهم وميناءها الأساسي، ويصفها الكثير حول العالم بأنها «عروس البحر الأبيض المتوسط»، ويسجل التاريخ أنها واحدة من أقدم المدن التي عرفها البشر، وأنها شهدت على مر العصور العديد من الأحداث التي لعبت دورا رئيسيا في تحديد مسار تاريخ مصر والعالم، وفي هذه السطور سنسعى لإلقاء الضوء على تاريخ هذه المدينة العظيمة وعلى أبرز ملامحها الأثرية والمعمارية منذ نشأتها، وصولا إلى حاضرها الذي بدأت فيه تستعيد قدرا لا بأس به من بهائها القديم.

محمد علي ثابت - مصر

الإسكندرية.. تاريخ وعمارة

علاقة الإسكندرية بالتاريخ علاقة حميمة وشديدة القدم، علاقة تتعدد وتتنوع مراحلها على نحو تكاد لا تعرفه إلا مدن أخرى معدودة، وعلى رغم كل هذا القدم والتنوع فأن ثمة ظاهرة لافتة تكاد تجمع بين جميع المراحل التاريخية للإسكندرية، وهي: أن الإسكندرية كانت دائما - ومنذ إنشائها - مدينة مهمة وقادرة على لعب أدوار مؤثرة سواء على مستوى مصر أو العالم، وذلك في مناخات متعددة كالسياسة والأديان والعمارة والفلسفة والعلوم.

والدليل على كلامنا هذا في النقاط التالية التي هي قليل من كثير، اخترناه بعناية ليرمز إلى مدى الأهمية التي كانت تحظى بها تلك المدينة في أهم مراحلها التاريخية المتعاقبة:

- مرحلة التأسيس (٣٣١ - ٣٢٣ ق.م): وقد أسسها الإسكندر الأكبر عام ٣٣١ ق.م، وكان قد قدم إلى مصر في ريعان شبابه ليثبت أنه ابن للآلهة وليزور معبد الإله الفرعوني آمون، وفي أثناء هذه الرحلة أعجب بموقع قرية صغيرة في أقصى شمال غرب مصر تدعى راقودة، حيث كان يحدها من الشمال البحر المتوسط ومن الجنوب بحيرة مريوط، فأمر الإسكندر ببناء مدينة جديدة تحمل اسمه مكان هذه القرية، وعهد إلى المهندس دينوكراتيس بمهمة تصميم هذه المدينة الجديدة وبنائها. وبالفعل بنيت المدينة على الطراز الإغريقي الشهير والمميز بشوارعه المتقاطعة عموديا بعضها على بعض. ومن العجب أن القدر لم يمهل الإسكندر وقتا كافيا لرؤية المدينة الجديدة التي تحمل اسمه، حيث إنه غادر مصر قبل إنشاء الإسكندرية فعليا، وواصل فتوحاته في آسيا قبل أن يصاب بحمى شديدة مات على إثرها في مدينة بابليون عام ٣٢٣ق.م، وعقب وفاة الإسكندر قام خليفته بطليموس الأول (سوتير) بإعادة جثمانه إلى الإسكندرية ودفنه فيها في مكان ما لم يتم التوصل إليه حتى الآن.

قصر المنتزه: الطراز المعماري التركي - الإيطالي على شاطئ الإسكندرية

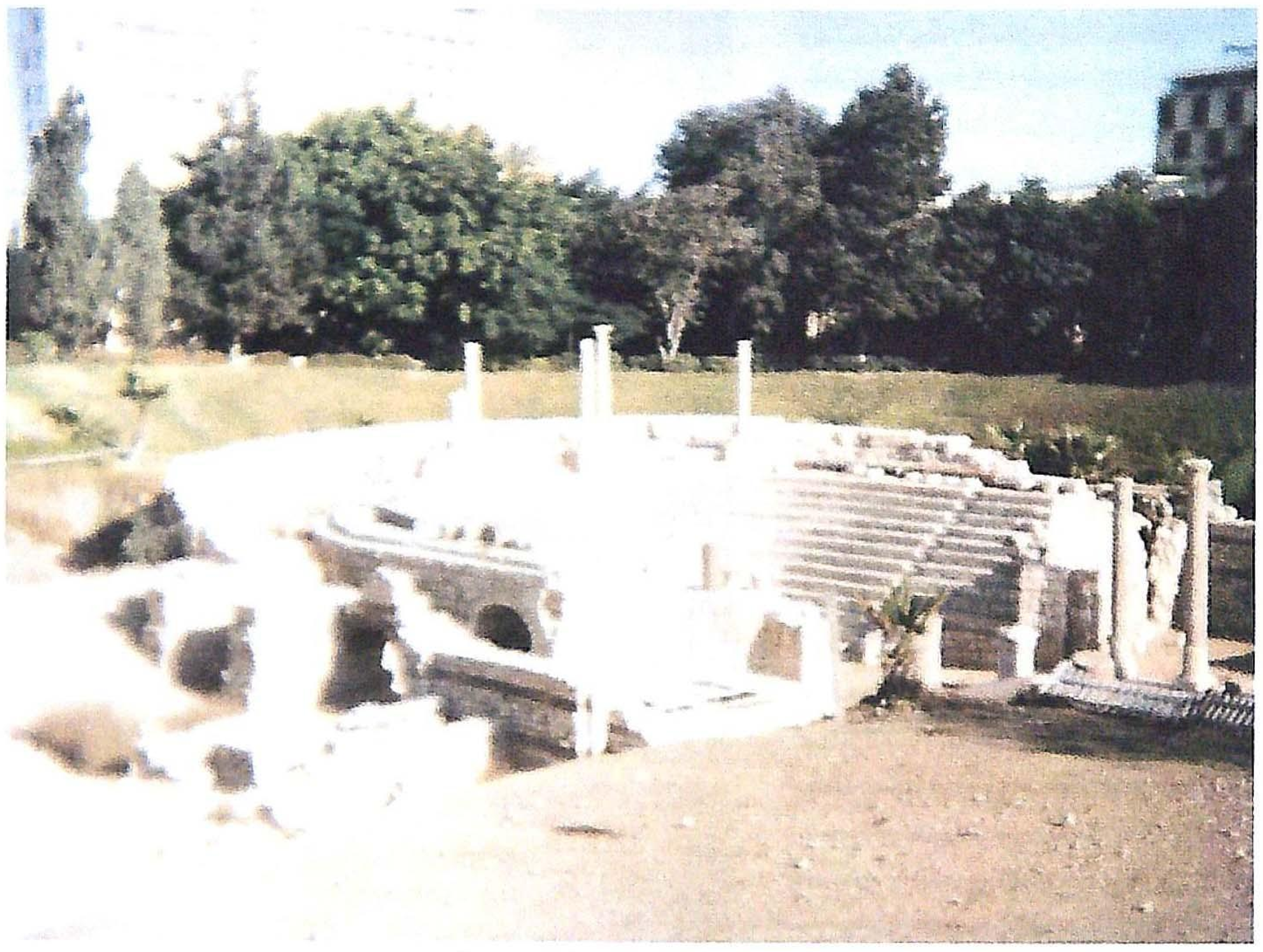
- مرحلة الإمبراطورية البطلمية (٣٢٣ - ٣٠ق.م): وقد أصبح بطليموس الأول ملكا لمصر، وأسس فيها إمبراطوريته الكبرى، وفي الحقبة البطلمية أسست مكتبة الإسكندرية القديمة وجزيرة فاروس التي ضمت منارة الإسكندرية (وكانت وقتها من عجائب الدنيا السبع). وبحلول العام ٢٠٠ ق.م كانت الإسكندرية قد تحولت إلى أكبر مركز للآداب والعمارة والعلوم في العالم القديم، وازدهر في الإسكندرية بوجه خاص علما الفلك والرياضيات، (ففيها وضع إقليدس قواعد علم الهندسة وتمكن إيراتوثينيس من حساب قطر الكرة الأرضية بهامش خطأ لا يزيد على ٨٠ كيلومترا فحسب). ولكن في أواخر عصر ما قبل الميلاد أصبحت الإمبراطورية البطلمية مهددة بالإمبراطورية الرومانية القوية، إلى أن انهارت تماما الإمبراطورية البطلمية في مصر بعد هزيمة كيلوباترا وأنطونيو أمام أوكتافيوس (أغسطس) في موقعة أكتيوم ببلاد اليونان عام ٣١ ق.م، الأمر الذي تسبب في انتحار كيلوباترا وأنطونيو وتحول مصر إلى مستعمرة رومانية.

- مرحلة الإمبراطوريتين الرومانية والبيزنطية (٣٠ق.م - ٦٤٢م): وفي العقود الأربعة الأولى من هذه المرحلة التاريخية أصبحت الإسكندرية منارة للفلسفة على مستوى العالم، وفي عام ٤١م أدخل القديس مارك الديانة المسيحية إلى المدينة، فتحولت الإسكندرية أيضا إلى المركز الثقافي للعالم المسيحي، وإن كان مسيحيو مصر والإسكندرية قد أصابهم اضطهاد شديد من الحكام الرومانيين الوثنيين آنذاك، وبخاصة في عصر الإمبراطور ديوكليتيان، وذلك قبل أن تصبح المسيحية هي الدين الرسمي للإمبراطورية الرومانية عام ٣٩٢م. وفي عام ٣٩٥م. انقسمت الإمبراطورية الرومانية إلى قسم غربي (روما) وآخر شرقي (بيزنطة) وأصبحت مصر تابعة للإمبراطورية البيزنطية، ولكن في عام ٤٥١م أعلنت الكنيسة القبطية المصرية انفصالها عن الكيان الأساسي للديانة المسيحية احتجاجا على قرار ديني للمجلس المسيحي العالمي، وبذلك أصبح بطاركة الإسكندرية هم الحكام الفعليين لمصر على رغم أنها ظلت تتبع الإمبراطورية البيزنطية نظريا.

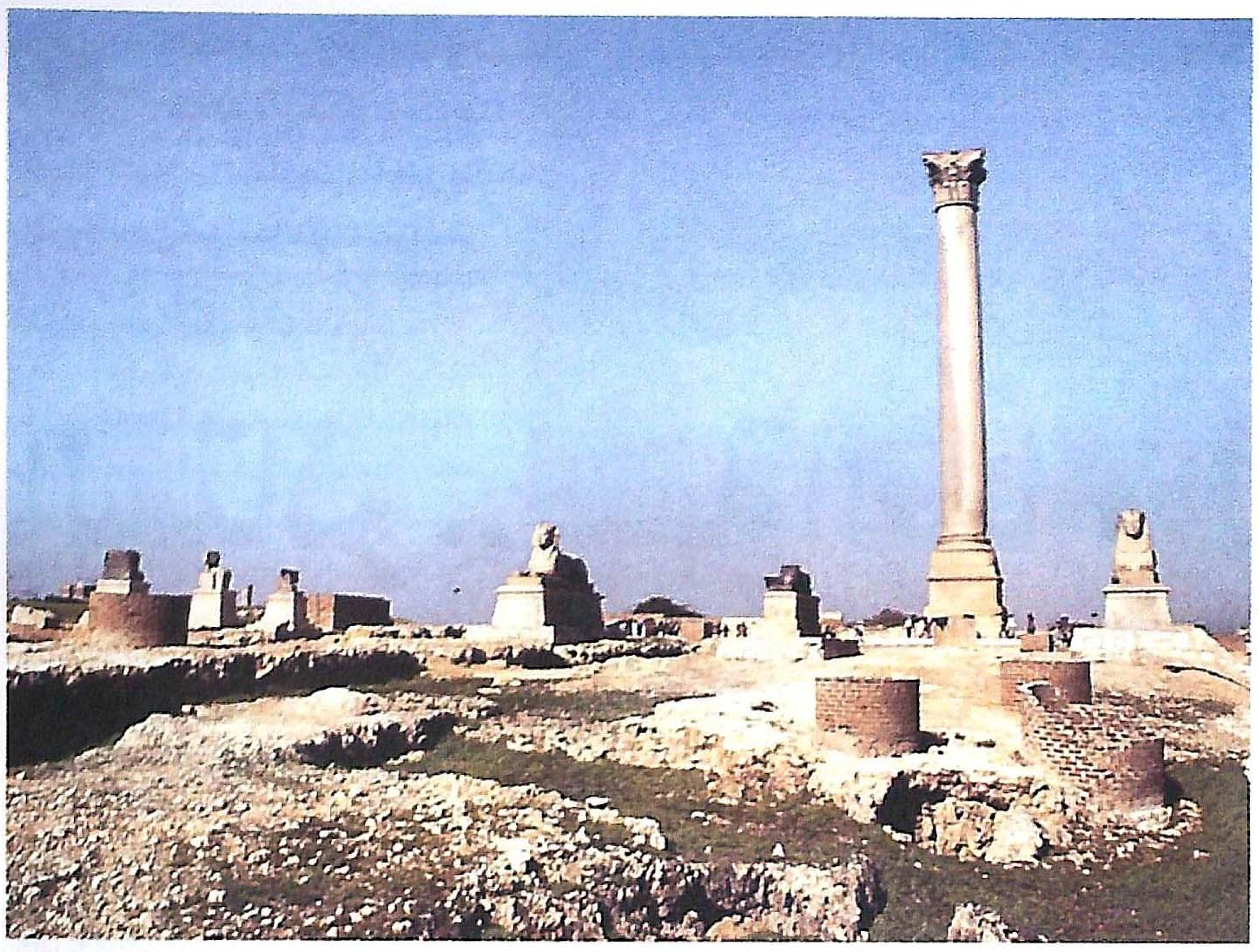
- المرحلة الإسلامية والعثمانية (٦٤٢م - ١٧٩٨م): وقد دخل الإسلام مصر على يد القائد عمرو بن العاص في عام ٦٤٠م واعتنقه السواد الأعظم من المصريين إيمانا منهم بعظمة هذا الدين الجديد، ورغبة منهم في التخلص من الأوضاع السيئة التي كانوا يعانونها على يد الرومان، وفي عام ٦٤٢م دخلت القوات الإسلامية مدينة الإسكندرية واعتنق معظم سكانها الإسلام. وخلال الفترة من عام ١٢٥٠م. إلى عام ١٥١٧م. خضعت مصر لحكم المماليك، وكان السلطان المملوكي قايتباي هو أشهر السلاطين المماليك وينسب إليه بناء قلعة قايتباي الشهيرة الباقية إلى اليوم في منطقة فاروس البحرية على أنقاض منارة الإسكندرية القديمة. وفي عام ١٥١٧م. دخل السلطان العثماني سليم الأول مصر وأخضعها للإمبراطورية العثمانية.

- مرحلة التاريخ الحديث (١٧٩٨ - ١٩٥٢): وفي عام ١٧٩٨ قام نابليون بونابرت بالحملة الفرنسية على مصر ولكنه لم ينجح في دخول الإسكندرية إلا بصعوبة بالغة بسبب المقاومة الباسلة التي لقيها من أهل المدينة وحاكمها محمد كريم (الذي اضطر الفرنسيون إلى إعدامه في النهاية بعد أن رفض مهادنتهم). وعندما اضطر الفرنسيون إلى مغادرة مصر في عام ١٨٠١ بعد هزيمتهم أمام الإنجليز في موقعة أبي قير البحرية على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



المسرح الروماني في الإسكندرية



عمود السواري: من الآثار البطلمية الرومانية

السواحل الشرقية للإسكندرية، كان عدد سكان الإسكندرية قد تقلص إلى ٤٠٠٠ نسمة فقط وكانت المدينة، وربما لأول مرة في تاريخها، لا تحظى بقدر كبير من الأهمية على خريطة مصر. وفي عام ١٨٠٥ تولى الوالي الألباني الأصل محمد علي حكم مصر ودشن برنامجا طموحا لتحديثها على جميع الصعد، وقد تضمن هذا البرنامج شق قناة المحمودية في عام ١٨٢٠ التي ربطت الإسكندرية بنهر النيل، ونتيجة لذلك عادت الحيوية من جديد للإسكندرية وأصبحت مركزا مهما للتجارة في مصر ودول حوض البحر المتوسط، وتضاعف عدد سكانها عدة مرات. وبعد الانتهاء من حفر قناة السويس التي تربط بين البحرين الأحمر والمتوسط في عام ١٨٦٩، زاد النفوذ البريطاني والفرنسي في مصر بشدة، إلى أن احتل الإنجليز مصر في عام ١٨٨٢، وخلال الفترة من ١٨٨٢ إلى ١٩٥٢ أصبحت الإسكندرية مدينة متعددة الجنسيات بكل معاني الكلمة، وأصبح الكثير من سكانها من مواطني دول حوض البحر المتوسط وخصوصا اليونان وفرنسا وإيطاليا، ولاشك في أن هذا الأمر انعكس انعكاسا واضحا على العمارة السكندرية في تلك الفترة كما سنرى لاحقا. وعندما اندلعت ثورة عام ١٩١٩ بقيادة الزعيم الوطني سعد زغلول ضد الإنجليز، كان هناك فنانان سكندريان من أعظم فناني مصر يلهبان حماس المصريين بجميع طوائفهم ضد الاحتلال البريطاني بأغانيهما الوطنية الخالدة، وهما الشاعر بيرم التونسي والموسيقار الشيخ سيد درويش.

- مرحلة التاريخ المعاصر (١٩٥٢ إلى اليوم): في عام ١٩٥٢ قامت ثورة الضباط الأحرار بقيادة جمال عبدالناصر، حيث أطيح بالإنجليز من مصر والغي النظام الملكي. وقد تعرضت مصر لعدوان ثلاثي من بريطانيا وفرنسا وإسرائيل في عام ١٩٥٦ بعد قرار عبدالناصر بتأميم قناة السويس (وقد أعلن عبدالناصر تأميم القناة في خطاب له ألقاه في ميدان المنشية الشهير بوسط الإسكندرية)، ولكن تدخل الأمم المتحدة والاتحاد السوفييتي أخرج القوات الأجنبية من مصر سريعا. وبعد هذه الأحداث توسعت القيادة المصرية في قرارات التأميم الاقتصادي التي شملت عددا كبيرا من رجال الأعمال الأجانب في مصر، ما جعلهم يغادرون البلاد إلى أوطانهم الأصلية، وقد تسبب ذلك في فقدان الإسكندرية وبشكل مفاجئ طابعها متعدد الجنسيات، الذي ميزها على مدى أكثر من سبعين عاما، باستثناء بعض المباني القائمة حتى الآن والتي مازالت محتفظة بطابعها الأوروبي المميز.

الإسكندرية إذن مدينة عريقة بكل ما تحمله الكلمة من معان، ولكن ماذا عن العمارة السكندرية؟

مما لا شك فيه أن العمارة السكندرية هي عمارة رائعة ومتنوعة بشدة ومشتقة بشكل واضح من المراحل التاريخية المتعاقبة التي مرت بها مصر ككل، والإسكندرية تحديدا. وحتى نؤكد هذه المقولة فإننا سنلقي الضوء بإيجاز فيما يلي على عدد من أهم الرموز المعمارية والأثرية في الإسكندرية في عصورها التاريخية المختلفة، وصولا إلى حاضرها.

- مقابر الأنفوشي: وموقعها الحالي بالقرب من منطقة فاروس غربي الإسكندرية، وتعود إلى العصر البطلمي حيث أنشئت في القرن الثالث قبل الميلاد، وكانت مخصصة لدفن كبار الإغريق المقيمين في بمصر.

- مقابر كوم الشقافة: وموقعها الحالي في غرب الإسكندرية، وهي كبرى المقابر الرومانية المكتشفة في مصر وتتكون من ثلاثة أدوار منها دور مغمور كليا تحت الماء حاليا، وفيها تمتزج الفنون المصرية القديمة (الفرعونية) والإغريقية والرومانية بعضها ببعض في تلاحم فني نادر.

- عمود السواري: ويقع في غرب الإسكندرية، ويمثل الجزء الوحيد المتبقي من أطلال معبد السيرابيوم الذي أُنشئ لعبادة الإله سيرابيس (الذي كان يجمع بين خصائص الآلهة الفرعونية والإغريقية). وأنشئ هذا العمود في العصر الروماني عام ٤٨ق.م وقد دفن تحته القائد العسكري الروماني بومبي.

- المسرح الروماني: ويقع في منطقة كوم الدكة الشعبية في وسط الإسكندرية (التي ينتمي إليها الموسيقار خالد الذكر سيد درويش)، وهو المسرح الروماني الوحيد في مصر وقد أنشئ في القرن الثاني الميلادي ليكون ساحة للعروض الموسيقية.

- السور العربي: وتقع أطلاله حاليا في وسط الإسكندرية داخل حدائق الشلالات العريقة (التي أنشأتها أسرة محمد علي في القرن التاسع عشر)، وهو سور بني عام ٨١١م في العصر الإسلامي ليحمي المدينة من أي هجمات خارجية، وكانت تقع بالقرب منه بوابة الشمس الشهيرة.

- قلعة قايتباي: وتقع في منطقة فاروس غربي الإسكندرية، وقد بناها السلطان المملوكي قايتباي عام ١٤٨٠م على أنقاض منارة الإسكندرية القديمة التي بناها بطليموس الثاني في القرن الثالث قبل الميلاد والتي كانت من عجائب الدنيا السبع.

- كنيسة سان مارك: وتقع في وسط الإسكندرية بالقرب من ميدان المنشية أو التحرير الشهير، وقد بنيت عام ١٨٥٥ وهي تحمل اسم القديس مارك الذي تقول الأساطير، إنه أدخل المسيحية إلى مصر عام ٤١م.

- تمثال محمد علي باشا: ويقع في وسط الإسكندرية في ميدان التحرير، وقد نحته فنان فرنسي عام ١٨٧٢ عندما كانت الإسكندرية على وشك أن تصبح مدينة متعددة الجنسيات ومركزا حضاريا وتجاريا لدول حوض البحر المتوسط.

- المتحف اليوناني الروماني: ويقع حاليا في وسط الإسكندرية، وقد أنشئ عام ١٨٩٥ و يضم العديد من الآثار الإغريقية والرومانية مثل تماثيل كيلوباترا ومارك أنطونيو وعجل أبيس والإله سيرابيس.

- قصر المنتزه: ويقع في أقصى شرق الإسكندرية أمام ساحل البحر المتوسط وقد أنشأه الخديوي عباس الثاني في مطلع القرن العشرين ليكون مقرا صيفيا للعائلة المالكة في مصر آنذاك، والقصر بالكامل مبني على الطراز التركي، أما برجه العلوي فهو مبني على طراز برج قصر فيكتشيو في مدينة فلورنسا الإيطالية.

- متحف المجوهرات الملكي: ويقع في شرق الإسكندرية مكان قصر كان مملوكا للأميرة فاطمة الزهراء، ويضم العديد من التماثيل وقطع المجوهرات النادرة الخاصة بأسرة محمد علي، وقد أنشئ عام ١٩١٩.

- تمثال سعد زغلول: ويقع بالقرب من ميدان محطة الرمل الشهير في وسط الإسكندرية، وهو تمثال نُحت لتخليد ذكر الزعيم الوطني سعد زغلول قائد ثورة ١٩١٩ ضد الاحتلال البريطاني والذي توفي عام ١٩٢٧.

- فندق سيسل: ويقع أيضا في ميدان محطة الرمل ويطل على البحر المتوسط من موقع رائع يمكن منه إلقاء نظرة بانورامية على الشاطئ الغربي للمدينة حتى منطقة فاروس، وهو فندق عريق بُني عام ١٩٣٠ على الطراز الأوروبي عندما كانت الإسكندرية تعيش أزهى عصورها متعددة الجنسيات، وقد زار هذا الفندق وكتب عنه الشاعر قسطنطين كفافي والروائي البريطاني سومرست موم وأديب العرب العالمي نجيب محفوظ.

- جامع القائد إبراهيم: ويقع أيضا في منطقة محطة الرمل، ويعد مع جامع المرسي أبي العباس من أشهر مساجد الإسكندرية، وقد بني جامع القائد إبراهيم في عام ١٩٤٨ ووضع تصميمه المعماري فنان إيطالي شهير.

- مكتبة الإسكندرية الجديدة: وتقع في مواجهة شاطئ البحر في منطقة الشاطبي شرقي الإسكندرية، وقد بدئ في إنشائها في أوائل التسعينيات بمبادرة من الحكومة المصرية ومنظمة اليونسكو لإحياء مكتبة الإسكندرية القديمة التي أنشئت في العصر البطلمي، وكانت منارة للعلوم في العالم القديم بأسره. وقد نالت هذه المكتبة الجديدة جائزة أجمل تصميم معماري في العالم لعام ٢٠٠٠، وقد افتتحت رسميا في أبريل ٢٠٠١ في احتفال عالمي كبير.

إن كل هذه الأمثلة التي سقناها أعلاه إن دلت على شيء، فإنما تدل على عظمة التراث المعماري لهذه المدينة العريقة، وفي الوقت نفسه فإنها تحمّل سكان الإسكندرية والمسؤولين عنها عبئا ضخما يتمثل في الحفاظ على الطابع المعماري المميز لمدينتهم والرقي به لتستمتع به الأجيال القادمة ◆

> ”العمارة السكندرية رائعة ومتنوعة، استمدت عراقتها من المراحل التاريخية المتعاقبة التي مرت بها، وهذا يحمّل المسؤولين عنها ضرورة الحفاظ على الطابع المعماري المميز لمدينتهم والرقي به“

العلاقة بين البيت والستائر علاقة مصاهرة ووجود، إذ لا يمكن للبيت أن يكون عاريا، كما لا يمكن للستائر أن تكون في الفضاء معلقة وحدها. من هنا ندرك ما لمعنى البيت من دلالة أعمق من كونه مكانا للسكن. فهو العش الرحم الذي يحمي من داخله من خطر العالم الخارجي. خطر الفضاء - الفراغ. وما للستائر من معنى أعمق من كونها معلقات على نوافذ وأبواب، فهي الإطار الذي يغلف الروح وهي في هناءتها اليومية.

هولندا - ياسين النصير

الستائر.. بنية العمارة الداخلية للبيت

بداية نقول إن البيوت تستعير من الفضاء جزءا من فراغه الكبير وتقتطعه لتستوطنه في العش، ولكنها تفتح فيه نوافذ وأبوابا، لتوصل باطنه بالفضاء الخارجي ولتوصل الفضاء الخارجي به، ثم تأتي الستائر لتوضع على الموصلات بين الاثنين: النوافذ والأبواب، لا لتغلقها ولا لتفتحها، بل لتشير إلى أن ثمة تكوينا ما على الأرض يسكنه الإنسان. فالستائر إذن جدل البيت، أي جزء من الإنسان في عمله، أو في وجوده. وبما أن للبيت، مهما كان شكل بنائه وهندسته، هيئة القبو، وفيه قطع من الفضاء، فإن الستائر فيه لها لغة درامية بين فضاءين يتصارعان معا في داخل البيت وخارجه، ومادة صراعهما الإنسان في يقظته الحالمة - فضائه الذاتي - وفي نومه القبوي - فضاء الجسد الداخلي - ففي الميثيولوجيا لا يكون البيت إلا مظلما فهو جزء من تكوين: العالم السفلي، الكهوف، المغارة، الأقبية، المنعزلات والسجون ... إلخ..

لذا ليس فيه نور كما يشير باشلار. وهذا يعني أنه كيان رحمي، سري، غائر في الذاتية ومكون لها. له طابع الأنا وهي تبحث عن وجودها بين أنوات أخرى وله، بعد ذلك طريقة القول الخاص لأنه يحمل سمات ساكنيه المتميزة عن الآخرين، ففيه تتوالد كل الكائنات «الأجنة» وتنمو ثم تموت. وعندما تخرج كائناته للعالم، للنور. تكون على أتم الاستعداد لأن تواجه أضواءه ومشكلاته وقضاياه، لذا فالبيت يولد مظلما على بقعة من أرض الروح الفسيحة، فيقتطع في داخله أجزاء من الفضاء ويوطنها فيه، ثم يبدأ محاورته معها. وفي جدلية الداخل - الخارج نكتب قصائد الحياة اليومية التي هي جدل العلاقة تمنحها لنا ستائر من قماش أو ستائر من الكلمات - تتوازن في الحياة الشعبية كلمة الرفض أو الترحيب بالضيف، وطبيعة الستارة المسدلة عندما تفتح - للضيف أو تغلق - كل مشاعر وأسباب وجودنا اليومي خلف الستائر، تتجسد على هيئة أفعال وممارسات لها علاقة ما بالخارج.

ولأن البيت مظلم وروحي ورحمي، فقد مارست المدنية عليه عنفها وحداثتها. فجعلته بأضواء ومفروشات وهيئة بصرية دالة على مركز وجاه ومال وقوة. ولكنه في كل مواجهة له مع الذات يستدعي الظلمة والنور الخافت، واللون الهادئ، وحياة الهمس، والرحبة المتسعة، والفسحة العلنية للعب، والمستراح المفرغ، والبعد النفسي للقيلولة، والتأمل بجوار موقد الشتاء، والهناءة الجسدية وهي تستقبل حرارة الجو. من هنا نجد الخارج المضيء، والقوي بشمسه، وأضوائه وعنفه الفضائي، وسلطته الكبيرة، وخيمته السماء يمارس على البيت عنفا آخر بجوار عنف المدينة والحداثة. تأتي الستائر لتمنع دخول جزء من العنف الفضائي والمدني، فهي الأخرى لا تحيا ولا تتجدد إلا في المنطقة الرمادية من العلاقة بين فضاء البيت الداخلي والخارج. هي أشبه بالخادمة التي تحفظ أسرار سيدتها فتجعل من البيت محطة شبه مضيئة للروح كي تعيد بها رحميتها المستباحة، وفي الوقت نفسه على استعداد لأن تفضح كل شيء. ومن هنا أصبحت الستائر جزءا من المرأة ومن ثوبها الستر، ومن مادتها الأمومة، ومن لغتها المنغلقة على بيتها، ومن حبها للرحمية والولادة الجديدة، ومن أنها ذات بنية عقلية غير خارجية. العالم بالنسبة إليها بيتها بساكنيه المخمليي المشاعر وبأرائكه الدالة على الراحة الدائمة، وفي العادات الشعبية المتنابة. ومن هنا لا تولد الستائر إلا شعرية فضائية بيتية ببنية أنثوية قادرة على المنح والعطاء والديمومة والولادة، وطاردة للموت وللغربة ومحتوية على مناخ يجمع بين الظلمة الخفيفة والإضاءة الخفيفة.

البيت كون وسط في عالم متناقض وجبروتي النغمة - هنا نتحدث عن البيت بمعناه الواسع الشرقي منه والغربي على رغم التباين في الوظائف بين الاثنين - تأتي الستائر لتجمل العالم الداخلي ولتجعله قطعة من بناء روحي جميل بشاعرية ألفة غير مملة، لا يتسرب إليها الرفض ولا الامتناع عن الممارسة الحياتية، وفي الوقت نفسه تمنع العالم الخارجي والغرباء من الدخول إلى بيوتنا من دون مصاهرة حقيقية. فالستائر جزء من مبدأ القبول والرفض، ومادة مانعة منفتحة ولغة مهفهفة في فضاء مشتبك العلاقة. وبما أن البيت، كما تقول الميثيولوجيا، قطعة مجتزأة من الكون ترسو على الأرض، ففيه كل ما في الكون من: ضوء وظلمة، علانية ومجهول. إبهام وإعلان .. والبيت سديم واسع الأرجاء كواكب ونجوم، بعضها يختفي بالموت أو بالسفر، فتبقى أشياؤه ذكريات وبعضها يظهر متأخرا، فيجلب أشياءه الجديدة. البيت مقبرة وحاضنة، فيه تجتمع الأشياء القديمة الموروثة فيحمل متحفية الناس ولغتهم القديمة، وغالبا ما تلجأ النسوة العجائز إلى الاحتفاظ بصرار قديمة تستوطنها زاويتها الخاصة جامعة لها في بضع كلمات خاصة لا تفتحها إلا بعد أن تسمي بالرحمن عليها. إنها موروثها الروحي الخفي الذي يديم لها الاتصال بمن فقدت، وفيه أيضا تجتمع الأشياء الجديدة: جديد أعمال الساكنين ورغباتهم ... له من لغة الشتاء: المدفأة والموقد والحطب والستائر ودفء الفراش، وله من لغة الصيف: المراوح والتبريد ونور الشمس ولعب الأطفال، وله من لغة الربيع اخضرار النفوس ونمو العلاقات، والسفر والمفسحات وهفهفة الثياب. وله من لغة الخريف ظهور الشيب وملامح الكبر والقول المبهم، ومخزن يفسد فيه بعض الطعام. وعندما يرسو البيت على تلة أو بقعة منخفضة على الأرض يقتطع جزءا من الضوء الخارجي لأنه مكون من مكونات الكون، كما يقول باشلار عنه، يمثل هذه العلاقة بضوء داخلي فقط توفره ستائره وتحجبه في الوقت نفسه، فالبيت مثل الكون تماما لا يضاء إلا من داخله.

في هذا الإطار تصبح الستائر قوة للمعرفة، ومرآة للمرأة، ولكنها مرآة لا تفتح صفحتها إلا لها، فمن خلالها تتحسس المرأة ضوء روحها وشخصيتها وظلمتها. المطر والصواعق، الرياح والعواصف، الثلج وأعين الناس، الغبار ورمال الصحراء، الحرارة وهواء المكيفات، كلها تبني علاقتها بالستائر من حيث إنها مفردات تعويض عن هناءة الطبيعة الغائبة عن البيت، لذا تكون الستائر بوجهين: وجهها الخارجي مختلف النقش والتصميم، وهو معلن للأعين فالإطلال على عالم الشارع والناس والفضاء الخارجي أشبه بالرفض ومنع الدخول المشاع إلى البيت، ولغته تدل على غموض بهوية السكان وبمكانتهم وطراز حياتهم، وتمنع في الوقت نفسه تسلل لصوص الأعين إلى الداخل. أما وجه الستائر الداخلي فهو جزء من عالم أنثى البيت ويكون بنقش مختلف وبطبيعة تطريز مختلفة أيضا، ولا يجوز أن تتشابه تصميمات الستائر من الداخل والخارج، فهذا يعني أن لا فاصل بين داخل البيت وخارجه ... فالستائر أنثى بشخصيتها وجمالها، بأنوثتها وبوجودها المعشش في ثنايا البيت، بتشبهها بالمرأة وتشبه المرأة بها، تأخذ من ثياب الأنثى طياتها وشكلها الداخلي، ومن طول قامتها واستقامتها حضورها المستقيم في البيت، ومن ألوانها طبيعة روحها المتطلعة لأن تعشق من الناظرين، ومن طبيعة خياطتها طرقات الدخول إلى قلوب الناس.

فالستائر حكايات النساء المترقبات المديح، ولون العواطف المتطلعة للبوح من أستار مختفية وراء اللسان. ما أن ترى ستائر جميلة حتى تعرف أن ما وراءها امرأة تعشق من دون بوح علني، بل إن ما تطرحه للعالم كي يراها، وهي في أبهى حلة من ضياء المكان، هو جزء من بنيتها كأنثى بأسرار ورحم. تستعير الستائر كل لغات المكان. طبيعة المساحة ورحابتها، نظافة المكان وهواءه، طراز الأرائك الجميلة، وتناسق ألوانها مع البيت، بساطة المفروشات الصغيرة وعمقها، ودقة زوايا ديكور المنزل ومسطحاته. وعبثا أن لا نرى في الستائر كل ماضي الأسرة وحكاياتها الليلية ومناقع الهمس، وبساتين الألفة المزروعة. فالستائر من أكثر حراس الزمان سلطة في المكان، وخلفها لا يقع إلا الغرباء - حتى الأبناء يصبحون في عرف الستائر غرباء قبل أن تتفتح الأبواب لهم. أما أمامها فلا يحدث إلا المعلن بين اثنين. لها من لغة الزمن حرزها للأحداث الجديدة، هي أشبه بالمستودع الذي لا يشبع من طبيعة الخزن، ولها من لغة المكان إضفاء جمال على جمال، حيث تجدد الحوار يسعدها بالممارسة الدائمة له. ولها من ثقافة الأشياء الصغيرة أنها تضفي على مألوفية الحياة تجديدا مستمرا، لا تمل من حديث ولا ترفض النقائض، ولا تستمع لنداء آخر، كل ما تستجيب له هو يد الأنثى وهي تقلب صفحاتها فتغسلها من المتراكم عليها لتعيد به تجديد بيتها - روحها - فلها من طابع العلاقة المستديمة أنها لا تقطع وصلا، ولا تؤسس عداوة، ولا تبعث على السأم، ولا تفرخ الأحزان. إذا أردت لها

الستائر: الحضور الأرق في البيت

> لأن البيت مظلم وروحي ورحمي، فقد مارست المدنية عليها عنفها وحداثتها فجعلته بأضواء ومفروشات وهيئة بصرية دالة على مركز وجاه ومال وقوة، لكنه في كل مواجهة له مع الذات يستدعي الظلمة والنور الخافت

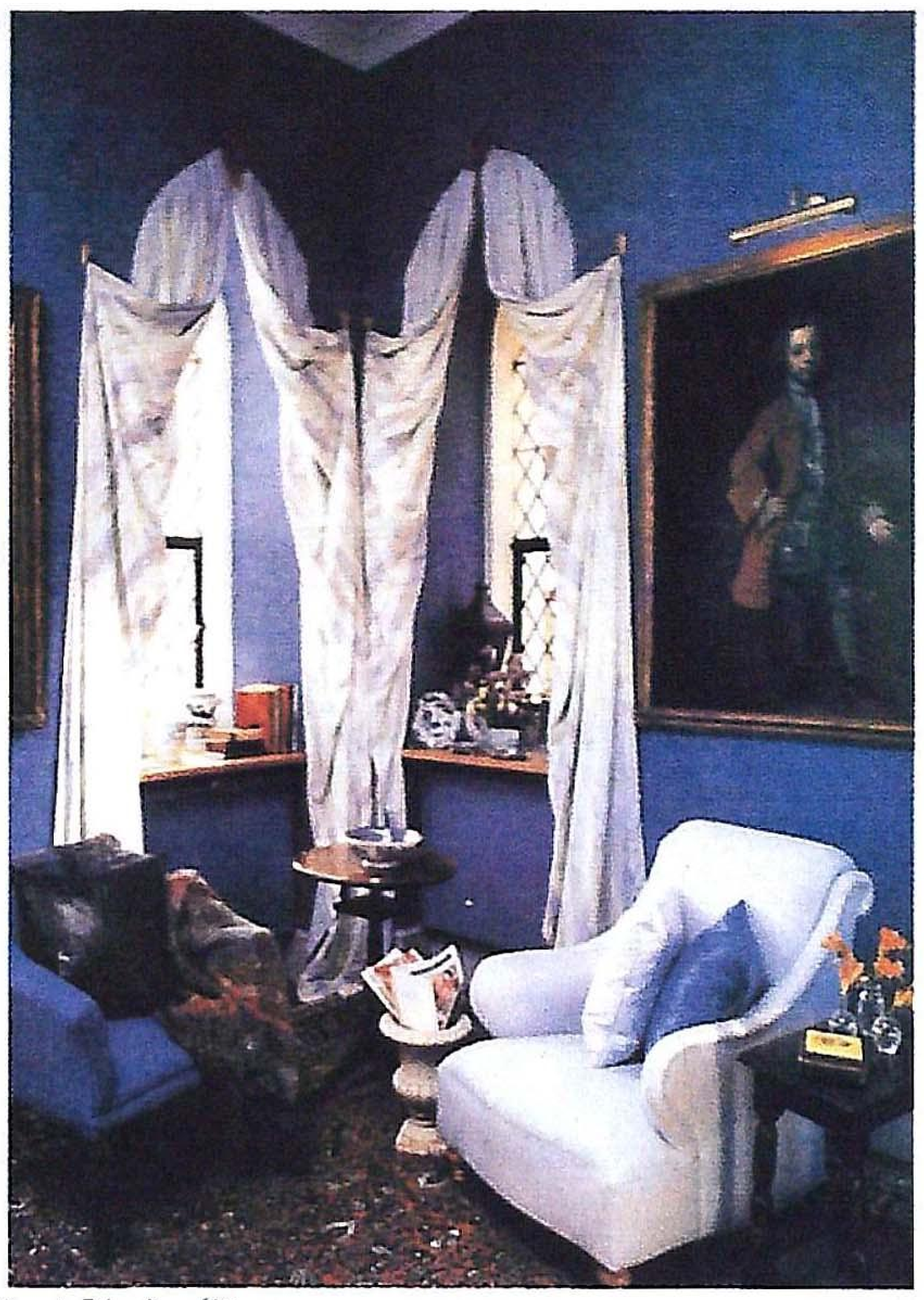
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

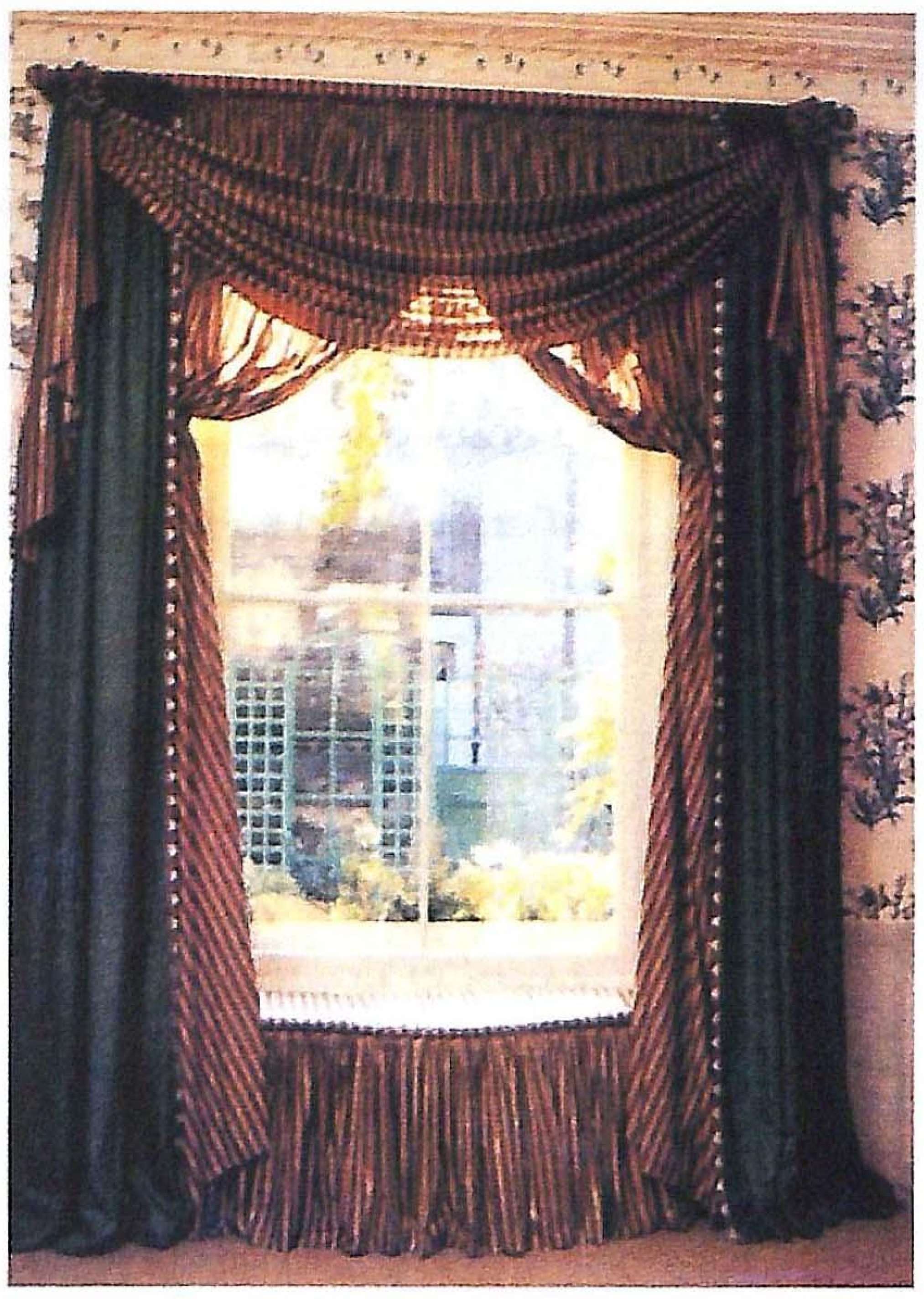
الاستدامة طويتها بالبقاء. وإذا أردت لها النهاية طويتها بالإهمال. لا تنفع الستائر للناس إلا إذا كانت على علاقة بمشاعرهم ومواقفهم وهوية رؤيتهم للحياة. فهي أثواب الأنثى المعلنة في البيت، التي ترتديها على جسد الأسرة كلها كي يقال عنها إنها جميلة وذات ذوق واختيار وعشق لا ينقطع للألوان.

للستائر مع الأشياء علاقات مختلفة، فهي توضع في كل مكان لها معه علاقة المصاهرة. فهي أنثى لا تنسجم مع الآخر إلا متى ما أكملت بالآخر ما ينقصها، فالستائر الطويلة دالة على أرستقراطية المكان وقدمه وعراقته التاريخية، فتكتسب منه هويتها الكنائسية والأرستقراطية فتسبغ على نفسها هيئة الوقار والعراقة والأبهة وبالتالي يلجأ المصممون إلى اعتماد طبيعة الأقمشة المختلفة عن ستائر البيوت وأمكنة الوظائف. ولها تكوين العمارة البيتية، طريقها في الجمع بين الوظيفتين: الجمالية والنفعية. ولم تقف حدود علاقتها بالحجم فتجدها تسبغ روحها على كل ممتلكات الشخصية مانحة نفسها حرية أن تصبح جزءا منها. ولها من الألوان الداكنة ما يستدل بها على قدم الزمان وقوة الحضور ومكانة الأسرة. فالدكنة ظلمة مضيئة في فضاء البيوت، لغتها بنية الأسرار، وطبيعة خطوطها وتصميماتها لغات أخرى في المخزون غير المعلن من هويتها.

اللون الداكن سري وخفي وغامض وثقيل، يخشاه الرسامون. وعندما تتدلى من أمكنة مرتفعة توحي بأن المكان كان مسرحا لأحداث مرت على زمن الأسرة وعلى مكانتها في التاريخ. كل قصور الخلفاء والوزراء القدامى المرتفعة السقوف والدالة على ارتفاع المكانة، نوافذها مغطاة بستائر مرتفعة عالية ومتدلية، تحمل في طياتها أتربة الزمن القديم وماضي العراقة المؤثر في التاريخ.. والستائر القليلة الارتفاع تخضع للاقتصاد الحديث: اقتصاد المكانة واقتصاد السلعة، واقتصاد التغيير المستمر لتتجاوب مع إيقاع العصر السريع، ودالة عليه، وألوانها المختلفة دالة أخرى على إيقاع العصر وعلى تعميم الجمال وشيوعه، وتعميم المكانة بين علية القوم وعامة الناس. وبذلك أسهمت الستائر المنخفضة بسقوفها المنخفضة في تقريب الفجوة بين الأغنياء والفقراء، بين علية القوم ووسطائهم. وهي كأي فاعلية حديثة حاولت أن تولد انطباعا بأن ما تستره في البيت الصغير مساو لما تستره في البيوت الكبيرة والعريقة.

تطل الستائر على عالم سري لتحفظ مكونات المسكن، كما لو كانت غشاء يغذي نسيج الأسرة اليومي وحياتها بما تحفظه. فهي مانحة الضوء بتسريبه وبمنعه. في اللغة تعني الستائر «الستر». كما تعني الحجر «بكسر الحاء» والحجر تعني العقل. فالستائر دالة على العقل. وفي بنيتها الاحتشام والمحافظة.





ستائر طويلة: ارستقراطية وعراقة للمكان

وفي هيئتها الحراسة وصد المعتدين. وفي قوامها أنثى البيت المتطلعة أعينها إلى مفردات جسدها وعقلها. ومنها تنمو أحاسيس التملك الخاص والتفرد. فهي كائن يمنع التسرب والفقدان، وكائن يحافظ على جوع وغنى في آن واحد. وفي عمقها البيئي مرتحلة من حواجز الخيمة إلى المتدليات، ومن حواجز الحدود إلى الفضاء الخاص، ومن التعميم إلى الخصوصية. عندما شاهدت بيروت بعد الحرب الأهلية، وجدت أن الآلاف من بيوتها تضع البسط والحصر والبطانيات ستائر على نوافذ بلا زجاج، فكانت الصورة تعكس، ليس مدى الدمار الذي حل بتركيبة الأسرة، بل المدى الذي تنطلق نحوه الروح وهي تحاول بناء نفسها تخلصا من هيمنة وعدوانية الخارج. وعندما نشبت حرب الخليج الثانية احتمت ملايين الناس في بيوتها بإغلاق نوافذها بالستائر خشية القنابل والرصاص، بينما احتمى الجلادون بالملاجئ والكهوف الكونكريتية!! فالستائر صنو البساطة. فهي تحمي مخاوف الساكنين ما ان يداهمهم خطر حتى يغلقوا الستائر، وكأن الخطر لا يتجه إلا إلى ذلك المكان المبهم من الإنسان المكان الذي نجهله فتقوم الستائر بحجزه في داخلنا من اضطراب القيم وعنف المجهول. وعندما تستوي الستائر على روح الأمومة في بنية بيتنا الصغير - رحم الأسرة - نكون قد حملنا كل الأشياء المحتواة في المكان روح الحرص والحرز والصندوق، فيتحول البيت كله بفعل الستائر إلى صندوق، نحيا مطمئنين في داخله من أي مخاوف خارجية. كانت الخيمة العربية تقوم بوظائف كاملة مساوية لما يقوم به البيت المعاصر بعد أن جرى تقسيم لأجزائها الداخلية. لا تفصل بين جزء وآخر غير ستارة أريد لها أن تكون حاجزا غير مانع للصوت. الرؤية فقط هي مدار الاختراق، وكأن البصر وحده من يستحق المنع. ولها بعد ذلك في لغة الألفة والمودة وطيب الإقامة والملامسة بالأيدي والوجوه والأعين، مفردات تتداولها الأعين والأيدي، فالعلاقة بين الستائر والمسكن علاقة بين الجسد والروح. كلاهما يتناغم حركة ووجودا فيما يحدث بينهما من أفعال. فالستائر تعيش بين: أن يكون العالم من حولك ممتلئا بها، ففي مثل هذه الحال تكون عيناها متجهتين إلى الخارج لصد الآخرين، وبين أن تكون أنت مركزا في عالمك، البيت المستقل، وقد ملأته بها فعيناها، في هذه الحال موجهتان للقبول. الستائر توفر للإنسان مثل هذه الفسحة من شاعرية الروح. تكون في لحظة جزءا من كون كبير مستقل، وله إرادة في أن يحقق ما يريد داخل بنية صغيرة على حاشية من طريق أو زاوية من زقاق، وبين أن تستقيم في تركيبة وحدها فتجعل البيت عالما منعزلا عن الآخرين. في كل البيوت الحديثة ثمة ستارتان معلقتان: إحداهما للخارج، وغالبا ما تكون بيضاء لا تغلق دائما بل تبقى معلنة، وفي هذا النوع من الستائر البيض يجد الرائي من الخارج إعلانا عن ثقافة الساكنين في البيت، في حين أن ستارة أخرى خاصة بداخل البيت، وهي الهوية الأكثر قربا للمرأة من الستارة الخارجية: يعرف الهولنديون ثقافة الجيران وهويتهم من نوع الستائر الثانية المعلقة على نوافذهم، أما الستارة الداخلية فلها حرمة، فلا تراها ، إلا إذا عتبت باب الدار، فهي تكوين من تكوينات البيت وغناه. لا يعرف جمال المرأة الروحي إلا من أشيائها، والستائر إحدى أهم هذه الأشياء. إن لم تكن في العين منها.

هنا ندرك ما للأشياء من قيمة كبرى في توليد الأدب والفنون، حكايات مواقد الشتاء خلف ستارة، قصص الغرام وألوان الكراسي ودفء الأرائك، وثمة قط يرقد بالقرب من مدفأة يرقب حكايات النساء في ليلنا المقمر والممطر والمترب معا. ففيها نجد صورة أخرى للمجتمع وللروح التي تتشكل يوميا من خلال شعرية الممارسة الحياتية. وعندما نفتح أعيننا على البيوت نجدها كونا صغيرا نؤثثه بالعواطف، وننسجه بالرغبات، ونزرعه بالأمنيات ونولد فيه. وعندما تكون بيوتنا من السعة الروحية لعالم نتشكل فيه لا نرغب مغادرته، تكون الحياة فيه واحدة من المفردات التي تؤنس كل أفعالنا.

المرأة هذا التكوين المبهم والجميل والغائر في الإنسانية، لا نجدها في هيئتها أو لباسها أو ما تقوله، فقد تشتري كل هذه الأشياء من أي مخزن. بل هذا شيء آخر لا نعرفه يمكن تجميعه من حياتها البيتية التي لا يمكن أن تحملها معها أينما ذهبت. فللمرأة أشياؤها المدونة على قرطاس البيوت، تلك الأشياء التي تحمل يوميا ثقافتها وشخصيتها وما لم تقله بلسانها أو ترتديه.

الستائر وغرف النوم والمطبخ وطريقة تكوين المتعة البصرية للبيت، هي مكونات المرأة وشخصيتها من دون أن نغفل أنها بوظيفتها هذه تسهم في بناء المجتمع من دون أن تكون مقيدة كليا في البيت. فميدانها مثل ميادين الرجل ولكنها في دوامة فعل حياتي أعم: أمومة وأنوثة وبيت... وهنا في الغرب لا تجد مثل هذه الأفعال إلا في صلب تحديث المجتمع. تبتدئ الحياة الحديثة مع الطفل قبل وأثناء المدرسة ولا تغادره طرق التعليم مهما كان عمره.

الستائر عموما مفردة شعبية، بل غارقة في الشعبية إلى الحد الذي لا تجد طفلا لا يفكر فيها. وعندما تصل أشياء من هذا النوع إلى كل لسان، تكون من الأشياء التي لا يستغني عنها أحد. وفي الوقت نفسه من الأشياء التي لا تستحضر إلا إذا كان ذوق الجميع، على مختلف أعمارهم، موافقا عليها. لذا نقول إن الستائر مفردة شعبية، ومتداولة بين الناس، وتكتسب في التعميم خصائص البلدان وشعوبها. والهولنديون يحبون الستائر الشفافة لطبيعتهم الإنسانية المنفتحة ولجذورهم الريفية حيث الحقول والطبيعة الخضراء مكشوفة للريح وللحياة. ولحاجتهم المستمرة إلى الضوء تجدهم يضعون الستائر ولا يغلقون الرؤية من داخل البيوت إلى خارجها. ولا من الخارج إلى الداخل، كل عالم البيت الهولندي مكشوف إلا الأسرار، فلديهم منها ما يؤلف نسيجا عنكبوتيا مغلقا وغير واه. فأشياؤهم المعروضة للرؤية كأنها أرواحهم التي تراها وتعيش معها وتصادفك بالتحية والابتسامة من دون أن يكون بينك وبينها معرفة سابقة. ولأن الستائر جزء من بنية الريح والفضاء المكشوف فإنك تراها بألوانها الزاهية والبيضاء والمضيئة. على العكس من البلجيك والألمان وشعوب أخرى لا تضع الستائر على النوافذ إلا كي تغلق الرؤية من الخارج، لتصبح الستائر حواجز صارمة وجزءا من بنية الإحراز والصناديق المقفلة. ومن تلك التي لا ترى ما خلفها.

في موضوع الستائر نجد الكثير الذي يتجاوز مقالة أريد لها أن تنبه إلى ما في الأشياء الصغيرة في بيوتنا وحياتنا من ثقافة كبيرة ومتسعة. وميزة وجود الإنسان على الأرض أنه ما إن أصبح إنسانا بهيئته وقوامه ولسانه وعقله ، حتى استوطن الأرض فأضفى على كل أشيائه جزءا من إنسانيته، فحملت هذه الأشياء كل تصوراته الصغيرة والكبيرة عن الحياة والوجود، عن الموت والفكر. مقالتنا هذه ملامسة خجلة لما في أشيائنا الصغيرة من الإنسانية وقيم الجمال الكثيرة التي لم تقل بعد ◆

„ في اللغة تعني الستائر الستر وهي دالة على العقل، في بنيتها الاحتشام والمحافظة، وفي هيئتها الحراسة وصد المعتدين، وفي قوامها أنثى البيت المتطلعة أعينها إلى مفردات جسدها وعقلها “

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذوق سائقي الميكروباص يرسم الأغنية المصرية

جمال صدقي - مصر

أثار ظهور شعبان عبدالرحيم، أو لنقل عودة ظهوره، عاصفة شديدة من الجدل. وقبل نحو ثلاثين عاما، كان أحمد عدوية قد أثار عاصفة مماثلة.

ومن اللافت للانتباه، ليس فقط قلة محاولات التحليل والتفسير الاجتماعي للظاهرة، وإنما أيضا نمطية تلك التحليلات وسطحيتها، التي أرجعت كل ذلك الدوي الهائل إلى مزاج سائقي الميكروباص، في حين أن أرقام توزيع شرائطه تتجاوز بكثير عدد سائقي الميكروباص وكل الحافلات الأخرى، كما أنه لم تمض سوى أسابيع قليلة حتى كان شعبان قد أصبح نجما دائما في الملاهي وفي أرقى فنادق العاصمة، وبطلا لفيلم سينمائي من اخراج داود عبد السيد وشريكا لسمير غانم في بطولة مسرحية، وضيفا دائما على معظم القنوات التلفزيونية.

ماذا حدث ليتربع مغن بهذه الكلمات والإمكانات الفنية المتواضعة، على قمة عرش الغناء على الأقل جماهيريا...؟

شعبان عبد الرحيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اكتفى بعض الذين تناولوا الظاهرة بإصدار أحكام أخلاقية (بدت كأنها فنية أو جمالية)، بينما حلا للبعض أن يعقد مقارنات فنية بين عدوية وشعبان. وقد ذهب كثيرون إلى أن شعبان ما هو إلا امتداد منحط أو مبتذل لظاهرة منحطة أصلا (أي عدوية). وفي كل الأحوال، وعند أي حديث عن شعبان، يبرز عدوية في نهاية المشهد. ولاشك في أن هناك حبلا سريا يربط بينهما، لكننا نرى أن الظروف المحيطة والمؤثرة تختلف بينهما اختلافا كبيرا.

ولابد لنا من القول بأننا لسنا بصدد إجراء تحليل فني أو قيمي لأي من عدوية أو شعبان، لكننا فقط نحاول أن نرصد العوامل الاجتماعية والفنية المؤثرة لدى كل منهما، وأن نكشف الطابع الاجتماعي لظاهرتين فنيتين مهمتين حدثتا في ربع القرن الأخير.

ولكن لابد لنا من أن نوضح أولا أن الطابع الاجتماعي للفن، ولأي نشاط إنساني، لا ينفي الطابع الفردي لهذا النشاط. والعلاقة بين اجتماعية وذاتية نشاط ما هي علاقة في غاية التعقيد، وتحتاج مقاربتها إلى بحث كل حالة على حدة.

كان ظهور أحمد عدوية المفاجئ، في مطلع سبعينيات القرن الماضي، صدمة للنخبة المهيمنة - بخاصة الثقافية منها - والتي تصورت أن المجتمع المصري قد صيغ واستقر على أوضاع معينة وإلى الأبد، ولكن كلمات (السح الدح امبو، وسلامتها أم حسن، ألحقته بسلسلة الكوارث التي حلت بالوطن منذ عام ١٩٦٧ (هزيمة ٦٧ - موت مفاجئ لزعيم كاريزمي - تكشف خللا واحتقانا بالنظام... إلخ).

غير أن بقاء عدوية لفترة طويلة على الساحة سمح بإعادة التأويل، ففي النصف الثاني من السبعينيات أصبح عدوية لدى النخبة تعبيرا عبثيا عن واقع عبثي: أزمات سياسية واجتماعية واقتصادية حادة - تحلل وتفسخ للطبقة الوسطى نتجا عن حراك اجتماعي شديد السرعة واستقطاب طبقي حاد - تقلص رهيب في دخول بعض الفئات الاجتماعية وزيادة مسرفة في دخول فئات أخرى ربما تكون أقل تعليما وكفاءة - انقلاب حاد في سلم القيم السائدة - اهتراء وتحلل مؤسسات المجتمع بما فيها مؤسسة الدولة... إلخ.

وقد مست هذه التغيرات الحادة النخبة المهيمنة - بما فيها الثقافية - فبدأت في الترنح هي الأخرى مفسحة المجال، أو مُزاحة، لتحل محلها نخبة أخرى بمواصفات مختلفة، وقد اعتبرت تلك النخبة القديمة المترنحة أن الواقع المتغير تحت قدميها إنما هو محض حالة عبثية اقتضت الظهور العبثي لعدوية.

هكذا اعتبر عدوية تعبيرا عن عبث ما، وهو بالتالي دلالة على وجود خلل اجتماعي خطير، وأصبح عدوية علامة رئيسية في شبكة علامات تنتج المعنى: خللا لابد من إصلاحه.

وحول هذا المعنى تلاقت تيارات فكرية فاعلة في النخبة، من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين. وكان لتلاقيها في ذاته معنى. لكن الأمر اقتضى مرور وقت قبل أن ندرك هذا المعنى.: السياق الاجتماعي الحقيقي وليس المجاز (العبث) الذي ظهر فيه عدوية. ومن ثم، السياق الاجتماعي المختلف الذي ظهر فيه شعبان.

جاءت هزيمة ١٩٦٧ تعبيرا عن سقوط مشروع سياسي للطبقة الوسطى. وهو مشروع استهلك - في صياغته والصراع حوله وتطبيقه وانهياره - كامل العقود من ثلاثينيات حتى ستينيات القرن الماضي. وهو مشروع استطاع أن يصوغ برنامجا سياسيا ويقيم حوله تحالفا اجتماعيا ضم الطبقة الوسطى وفئات من البرجوازية ومجمل الطبقات الشعبية في المدن والريف، كما استوعب أفكارا من تيارات مختلفة في مشروع حداثي يقوم على ما أسماه بالأصالة والمعاصرة.

لكن هزيمة ١٩٦٧ أدت إلى بدء تضعضع هيمنة الطبقة الوسطى على الدولة. كما بدأ نحر وتآكل في عمق التحالف الاجتماعي الحامل للمشروع السياسي، فقد أدت الهزيمة إلى حدوث شقوق وتصدعات سمحت لقوى وشرائح اجتماعية بالتسلل خارج المشروع كل لأسبابه... ومنها بالطبع الطبقات الشعبية التي كانت الأكثر تضررا وتأثرا بويلات الحروب، وبدأت تشعر بوطأة عجز الدولة عن الوفاء بالتزاماتها نحوها في إطار ذلك التحالف. وقد سمح هذا الوضع المضطرب بإعادة طرح انفجاري لكل الأيديولوجيات والمشروعات والبرامج والأفكار التي قمعت أو دمجت من قبل في النظام وبرنامجه، كما سمح أيضا بطرح برامج وأفكار جديدة (أو ادعت الجدة)، كما سمح للثقافة الشعبية (المقموعة أو المدمجة أو المهيمن عليها داخل التحالف) بالانفلات والعودة إلى الظهور مرة أخرى بعد فترة طويلة من الاستبعاد والتهميش والموضعة. وهكذا أصبح شفيق جلال ومحمد طه وأبو دراع وأشباههم هم النموذج، وأصبح محمد رشدي وأشباهه هم التنويعات، ولذا فقد نُظر إلى عدوية حال ظهوره باعتباره فنا منحطا أو باعتباره مجازا، ولم يوضع أبدا في سياق انفلات فن الطبقات الشعبية (اليومي والحسي والخشن...) من هيمنة الطبقة الوسطى الفنية بعد ارتخاء قبضتها الثقافية.

وينبغي هنا أن نشير إلى أنه قد ساعد على هذا الانفلات من الهيمنة، دخول أغنية الطبقة الوسطى الفردية (المتطورة عن فن المونولوج) في أزمة طاحنة في نهاية الستينيات).

لقد شهدت الأغنية الفردية تطورات سريعة ومتلاحقة وعميقة منذ عشرينيات القرن الماضي إلى ستينياته. وبعد ذبول المسرح الغنائي متعدد الأصوات، لم تستطع السينما المزدهرة أن تحل محله، فقد اعتمدت في الأساس على الأغنية الفردية التي ظلت حية وتزداد ازدهارا سواء بفضل توافر مواهب عبقرية، أو بفضل محاولات تجديد وتطوير مستمرين من عبدالوهاب والقصبجي والسنباطي إلى الموجي والطويل ومراد وغيرهم، أو بفضل الدفعة التي وفرها لها مشروع ناهض. لكن محاولات التجديد هذه لم يكن بإمكانها إطالة عمر الأغنية الفردية أكثر مما فعلت خصوصا مع ذبول المشروع السياسي وانطفاء وهجه في أعقاب ١٩٦٧، فبدأ انحطاط الأغنية الفردية الرسمية (طبقا لشروطها الجمالية والفنية المفترضة والمعلنة). ويمكن ملاحظة ذلك بسهولة لدى كل أساطين تلك الأغنية من أم كلثوم إلى عبدالحليم حافظ في أغانيهم الأخيرة.

وربما كانت تلكم الشروط الفنية (أي انحطاط الأغنية الرسمية) هي الأكثر تأثيرا في كل ما ذكرنا من شروط أحاطت بظهور عدوية. لكن لابد لنا من التوقف عن شروط أخرى ليست أقل أهمية وخاصة ظاهرة البترودولار وما أحدثته - آنذاك - من تغييرات وتأثيرات في المجتمع المصري، فقد ازداد دخول قطاعات كبيرة من الطبقات الشعبية في المدن والأرياف في تزامن مع تطور ورخص تدريجي في أجهزة الكاسيت، ما سمح لتلك الطبقات بإنتاج وتداول فنها بعيدا عن سيطرة الطبقة الوسطى وأداتها في الهيمنة (الدولة).

فعلى رغم استمرار سيطرة الدولة على وسائل الصحافة والإعلام، وعلى مراكز إنتاج وتداول واستهلاك فلسفات الجمال ونظرياته، ومراكز إنتاج الفنون المختلفة، والأهم، امتلاكها لجهاز رقابة تفرض عبره، وتعيد إنتاج، الشروط الجمالية والفنية والأخلاقية، إلا أنها أصبحت - لكل ما سبق - أضعف من أن تمارس تلك السيطرة في الواقع، بحيث تنامت تدريجيا قدرة الطبقات الشعبية على إنتاج وتداول فنها وفرضه عبر آليات بدأت مراوغة ثم أصبحت صدامية.

(وهكذا أصبح عدوية منتشرا في كل ما لا تسيطر عليه الدولة، أو ما لا تستطيع السيطرة عليه (ماديا أو فنيا أو أخلاقيا) مثل الأفراح والملاهي والكاسيت، وتدريجيا السينما التي بدأت تبتعد عن سيطرة الدولة.

وفي جانب آخر، كان انتشار عدوية في هذه الفضاءات يعود إلى الحراك الاجتماعي الحاد والتغير الشديد في تركيبة الطبقة الوسطى المصرية بصعود بعض الفئات الشعبية إليها - بثقافاتهم التي لم تتغير بعد - واهتزاز وضع نخبتها القديمة بثقافتها ونموذجها الفني والجمالي.

ومع استمرار عمل كل العوامل السابقة (ضعف هيمنة الطبقة الوسطى - ضعف هيمنة الدولة - ظاهرة البترودولار - انحطاط الفن الرسمي... إلخ) سرعان ما انشطر

> ”كان ظهور أحمد عدوية المفاجئ في مطلع السبعينيات صدمة للنخبة الثقافية المهيمنة على الأوضاع التي تصورت أن المجتمع المصري قد صيغ واستقر إلى الأبد“

عدوية إلى عشرات وربما مئات المغنين الشعبيين - غير المعتمدين رسميا - في المدن والأرياف، فأصبحنا وقد صار لكل منطقة جغرافية أو ثقافية، إنتاجها الغنائي الخاص وفقا لشروطها، فالمغنون المشهورون في جنوب الصعيد غيرهم في شماله أو في القاهرة أو في الدلتا أو في القناة... إلخ، في آلية مضادة للمركزة والتنميط القائمين على قدم وساق منذ بداية الدولة المصرية الحديثة، واللذين تسارعت وتيرتهما بشكل ملحوظ (خاصة في الفن) أولا عقب إنشاء الإذاعة المصرية (الأهلية والحكومية)، وثانيا عقب قيام ثورة ١٩٥٢ بمشروعها التحديثي، وثالثا عقب إنشاء التلفزيون.

وبالطبع استمرت عمليات المركزة والتنميط واجتذاب الطبقة الوسطى لمغنين وفنون من خارجها، لكنها (أي تلك العمليات) أصبحت أضعف كثيرا من أن تكون حاسمة كما كان الوضع قبل بداية السبعينيات.

ومع ذلك فإن أي تحليل مبدئي لأغاني عدوية (كلمات وألحان) يكشف فورا ليس عن قاهريته فقط، وإنما عن انتمائه فنيا أيضا- واستمراره في هذا الانتماء - إلى الطبقات والأحياء الشعبية القاهرية. ومع ذلك، ولأسباب كثيرة، استطاع عدوية أن يتجاوز تلك التقسيمات المناطقية (الجغرافية الثقافية) بعيدا عن الآليات الرسمية التقليدية، فهو لم يقترب أبدا من أجهزة الإعلام والصحافة، بل لم يُدعَ إليها إلا للسخرية منه. وهو، كذلك، لم يقترب أبدا من الأغنية الكلاسيكية المعتمدة. والمحاولة الوحيدة التي تمت معه من قبل صلاح جاهين وهاني شنوده (في أغنية زحمة يا دنيا)، انتهت باجتذابهما معا إلى منطقته أكثر من اجتذابه إلى منطقتهما. لكن هذه المحاولة كشفت عن إدراك بعض الفنانين (الرسميين) لطبيعة الأغنية الرسمية، وهو ما سوف نعود إليه فيما بعد. وربما يعود انتشار عدوية وتجاوزه لقاهريته - على رغم ما ذكرنا من وجود آلية مضادة للمركزة والتنميط... إلخ - في جانب منه لريادته، وربما يعود في جانب آخر إلى استمرار الآليات العميقة لمركزية القاهرة، وربما إلى أسباب أخرى كثيرة، لكن المؤكد أن نجاحه الساحق ووجوده الدائم على قمة مبيعات الشرائط الغنائية، كشف عن قدرة واسعة لسوق ما - في ظروف معينة - على طلب واستهلاك ذلك النوع من الغناء. ولكن هل هي السوق نفسها - والظروف - التي فرضت الوجود الطاغي لشعبان عبدالرحيم فيما بعد؟

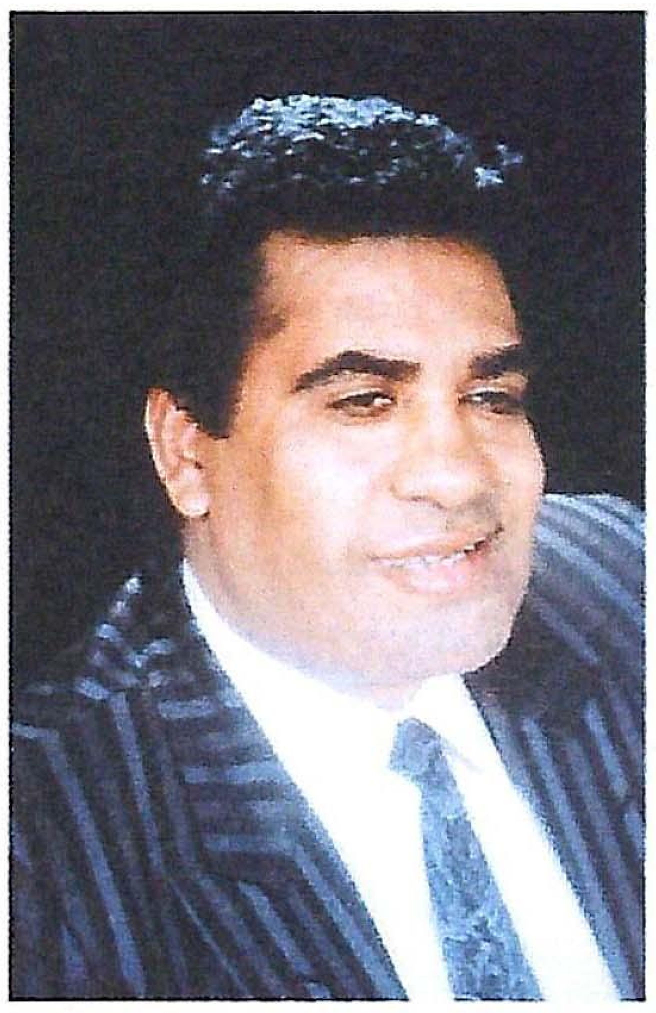
حينما ظهر شعبان عبدالرحيم لأول مرة في أواسط الثمانينيات من القرن الماضي، كانت قد جرت في الواقع مياه كثيرة، ولذا فهو لم يحقق ما حققه عدوية في بدايته، ولا ما حققه هو نفسه فيما بعد.

١ - ففي أواسط الثمانينيات كانت أوضاع الطبقة الوسطى المصرية قد بدأت تميل إلى الاستقرار - على ما أصبحت عليه - بعد فترة طويلة من السيولة والحراك الاجتماعي والاستقطاب الطبقي الحاد. كما كان قد بدأ يدخل الحياة - أو على الأقل سوق الأغنية كمستهلك - جيل جديد هو في الوقت نفسه نتاج لهذه الطبقة بأوضاعها الجديدة، ونتاج للمجتمع المصري وما جرى عليه من تغيرات حادة. تلك التغيرات التي كان من ضمنها دخول مؤثرات ثقافية من أنحاء مختلفة - شرقية وغربية - وتأثيرها الشديد في المجتمع المصري وفي قطاعات كاملة منه.

وقد رافق هذه التغيرات بدء انحسار ظاهرة البترودولار، وانحسار تأثيراتها في المجتمع المصري خاصة، مما منح الطبقات الشعبية القدرة على المشاركة في تشكيل أسواق كثيرة من بينها سوق الغناء.

٢ - من جانب آخر، كانت الأغنية المصرية قد شهدت تغيرات لا تقل حدة، فمع نهاية النصف الثاني من السبعينيات بدا أن إدراك بعض الفنانين (المفكرين) لطبيعة الأزمة في الأغنية الكلاسيكية - بل وفي تركيبة المجتمع المصري ذاته (ذي الصوت الواحد) - قد بدأ يأخذ طابعا عمليا. فبدأ فنانون مثل صلاح جاهين وهاني شنوده وعمار الشريعي، وغيرهم في محاولات لتجاوز أسباب الأزمة وتطوير الأغنية على مستوى الكلمة واللحن، فحاولوا التخلص من عاطفية الهجر والخصام المريض، بل إنهم سخروا منها في كثير من أغانيهم (مثل أغنية الصهبجية) وبحثوا عن موضوعات جديدة، وعن حلول موسيقية جديدة، ولجأ صلاح جاهين مثلا إلى السينما (كبديل للمسرح الغنائي الذابل). ولكن الأهم، الذي لم يأت مصادفة، والذي يعكس وعيهم بطبيعة الأزمة، هو أنهم لجأوا إلى تكوين الفرق الغنائية (مثل المصريين، والأصدقاء... إلخ) بما يعنيه ذلك من تعدد في الأصوات، والحوار اللحني (كبديل أيضا لمسرح غنائي مفتقد)، وبما يعنيه من تغير عميق في كتابة الكلمة والموسيقى وتغير موضوعات الغناء وتنوعها.

وبعد سنوات من النجاح، بدأت هذه الفرق في الاختفاء التدريجي بفعل عوامل كثيرة منها بداية ظهور ظواهر فنية أخرى، إلا أنها كانت - مع عوامل فنية سنذكرها - قد فتحت الباب واسعا لانقلاب موسيقي كامل جاء فيما بعد وتسبب - إلى جانب أسباب أخرى - في



أحمد عدوية

اختفائها، وعرف بعد ذلك باسم الأغنية الشبابية تمييزا له عن الأغنية الكلاسيكية المعتمدة.

٣ - إلى جانب محاولات جاهين وأترابه، كانت هناك ظاهرة أخرى قد بدأت وأثرت تأثيرا شديدا في مسيرة الأغنية المصرية، ففي نهاية السبعينيات كان هناك صوتان شابان يشقان طريقهما في سوق الأغنية هما محمد منير، وعمر فتحي. ولسنا هنا بصدد تقييم فني لأي منهما، ولكننا بصدد رصد تأثيرهما في مسار الأغنية. إذ إنه على رغم اختلاف المشارب والمسارات والنهايات بينهما إلا أن كلا منهما تأثر تأثرا عميقا (بشكل خفي أو ظاهر) بالموسيقى الشعبية كل حسب ظروفه: محمد منير تأثر بموسيقات النوبة وشكل مع الملحن النوبي أحمد منيب ثنائيا لا ينفصم، وجاءت أغلب أغانيه إما ألحانا نوبية صرفة وإما مطعمة بألحان ميلودي نوبية على الرغم من بعض الغرابة في السلم الموسيقي النوبي الخماسي عن الأذن المصرية. أما عمر فتحي فقد بدأ حياته الفنية مغنيا في فرقة فنون شعبية، وبعد انفصاله وتحوله إلى الغناء الفردي لم يتخل عن هذا قط، ذلك الملمح الذي تسبب في شهرته وقدرته على الانفصال فيما بعد، لكن هذا الملمح الشعبي ظل ملمحا حاضرا فقط في أغانيه، ولم يستأثر بأغنياته ليتحول إلى مغن شعبي على نحو ما حدث مع محمد العزبي مثلا.

وسرعان ما حقق الاثنان نجاحا هائلا (بخاصة منير)، وشكلا مع تلك الفرق التي ذكرناها مقدمة لتغيرات كبيرة في الأغنية المصرية. وكان منير هو المغني الوحيد الذي استطاع تخطي أرقام توزيع عدوية في بعض السنوات. وموسيقى أغاني منير مزيج من الموسيقى الشعبية (نوبية أو غيرها) والموسيقى الشرقية والموسيقى الغربية (خاصة في الآلات والتوزيع). وفيما بعد سيحقق شريط معتمد على الموسيقى الشعبية البدوية نجاحا غير مسبوق (شريط لولاكي لعلي حميدة). كما سيصبح موسيقي آخر، بدأ متأثرا بالموسيقى الشعبية البدوية وهو حميد الشاعري، أنجح ملحن وموزع موسيقي، والأخير تقترب تركيبته الموسيقية من تركيبة منير (شعبية - شرقية - غربية)، وعلى نحو من الأنحاء - من سيد درويش وعلي إسماعيل.

وبعد قليل، ومن حصيلة كل ما سبق (اجتماعيا وفنيا)، ستظهر في الأفق ملامح ظاهرة موسيقية وغنائية سيطلق عليها فيما بعد اسم الأغنية الشبابية، حاملة في ثناياها تأثرا ما - قل أم زاد - بالموسيقى والأغنية الشعبية، وهو تأثر يمكن أن نلمحه على مستوى الكلمة واللحن، على رغم اختفاء الأخير خلف ألحان وتيمات وآلات شرقية وغربية معا. ومن الغريب أنه، وعلى كثرة ما كتب عن الأغنية الشبابية، فإن أحدا لم يلتفت إلى ذلك التيار الخفي العميق الساري فيها من الأغنية الشعبية. وهو أمر غني، ليس فقط حلولا لمشكلات فنية، ولكن أيضا توجها إلى قطاع واسع من الجمهور، ما أدى إلى نجاح جماهيري ساحق، قلص وبشدة ليس مساحة مطربي الأغنية الكلاسيكية فقط، ولكن مساحة عدوية نفسه ورفاقه أيضا.

لكل ما سبق، كان نجاح شعبان عبدالرحيم محدودا عند ظهوره للمرة الأولى في منتصف الثمانينيات. رغم مغازلته لطائفة السائقين بغنائه لأسماء محطات ومواقف سيارات الأجرة والأوتوبيس، إلا أن هذه الطائفة لم تستطع أن تفرضه وتجعل منه ظاهرة مماثلة لعدوية، أو حتى مماثلة لما حدث له نفسه فيما بعد.

سنوات قليلة من بعد، وينهار الاتحاد السوفياتي، ثم تحدث حرب الخليج ويخرج منها العالم وقد دخل فيما عرف لفترة باسم نظام عالمي جديد، ثم سمي باسم العولمة.

ولا تعنينا العولمة هنا إلا من زاويتين:

الأولى: وقد أشار إليها كل من كتب عن العولمة مؤيدين أو مناهضين، وهي ظاهرة إضعاف الدولة الوطنية، وكسر مقاود سيطرتها، بما يعنيه هذا من إضعاف لقدرتها على فرض أو نفي قيم ما، ومنها القيم الجمالية.

والثانية: أن هناك ظاهرتين، تبدوان متناقضتين، تعملان جنبا إلى جنب في ظل العولمة. وقد أشار سمير أمين إلى هذا، في كتاباته المبكرة عن العولمة، - هما التنميط وتنمية الثقافات الخاصة (الإثنية والطبقية). وترتبط الأولى (أي التنميط) بمصالح مراكز الإنتاج الكبرى، وترتبط الثانية بضعف هيمنة الدولة الوطنية المحلية.

في ظل هاتين الآليتين تتفكك الدولة الوطنية، وتتفكك مجتمعات كاملة متعددة الأعراق والثقافات والديانات كنتيجة مباشرة لضعف الدولة الوطنية الموحدة، وهو ما يحدث حاليا في أماكن كثيرة من العالم وأبرزها أفريقيا وآسيا (حالة إندونيسيا مثلا)، بل في أوروبا ذاتها، مثلما حدث في يوغسلافيا، ومثل اضطرار دول كثيرة إلى الاعتراف بثقافات وأعراق كانت مقموعة مثل الغجر في تشيكيا والبريتان في فرنسا... إلخ.

وهكذا تنقلت ثقافات مدمجة أو مقموعة أو مهمشة، وتعود ثقافات شعبية للوجود وبقوة (لغويا، فنيا، قيميا... إلخ)، في هذا الإطار يمكن النظر إلى عودة شعبان عبدالرحيم الطاغية. وهو إطار يختلف تماما عن ذلك الذي ظهر فيه أحمد عدوية من عدة وجوه، بينا أغلبها فيما سبق، ويتبقى وجه واحد في منتهى الأهمية والحسم: لقد ظهر عدوية في لحظة خاصة في تاريخ مصر، لحظة كان لابد لها من أن تمر على نحو من الأنحاء لتعود الأمور إلى طبيعتها العامة بعد عقد أو عقدين مهما اختلفت التفاصيل، أي ثقافة مهيمنة تمتلك أدوات الهيمنة. أما شعبان فقد ظهر في لحظة مفصلية في تاريخ العالم أجمع، وإذا ما استمرت الأمور على ما هي عليه، فإن انفلات كل أنواع الثقافات المقموعة سيكون انفلاتا نهائيا، وإن بدا للبعض في صورة فوضى عارمة.

ويتبقى لنا أن نعيد تأكيد أن مبرر الوجود الطاغي لشعبان عبدالرحيم لا يتوقف فقط عند مزاج سائقي الميكروباص، ولا عند أغنياته الوطنية الشعبية، فالأمر يتعدى ذلك بكثير داخل المجتمع وخارجه.

كما يتبقى أيضا أن محاولة تقييم شعبان عبدالرحيم فنيا والحكم عليه بأنه فن منحط، هو أمر يحمل داخله أبعادا تسلطية، ليس لأن كل المعايير نسبية ولحظية فقط وربما تصل إلى الشخصانية، وإنما أيضا لأنه ليس من العدل في شيء أن نترك الطبقات الشعبية تعاني شروطا منحطة ومحرومة من كل شروط التلقي ثم نطالبها بأن تستسيغ فنونا وثقافات لم تتوافر لها شروط تلقيها، إنه حقا نوع من التسلط وربما الاستغلال أن لا توفر لهذه الطبقات شروط تعاطي فنك ثم تطالبها بعدم التعاطي مع فنها، واصفا إياه بالمنحط على رغم أنه مازال يمدنا بالحيوية ويدفعنا دفعا نحو التجديد ◆

"رغم سيطرة الدولة على وسائل الإعلام ومراكز إنتاج الفنون، وامتلاكها لجهاز رقابة تفرض عبره الشروط الجمالية والفنية والأخلاقية، تنامت قدرة الطبقات الشعبية على إنتاج وتداول فنها"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تشكل الموسيقى، في نظر الكثير من البشر، مادة ترفيهية أكثر منها مادة علمية تعتمد على الفكر العلمي والعملي. وموضوعنا هذا يوضح الناحية العلمية لهذه المادة كي تكون على مستوى يتناسب ونظرتنا إلى موسيقى في هذا العصر الذي يزدحم بإنتاج البشرية من تكنولوجيا. فكيف بدأت الموسيقى؟ ومتى تضخمت فيها النظريات والتجارب لتصل إلى مرحلة التعقيد؟

ثم، وهذا هو الأهم، ما مدى ارتباطها بالإنسان منذ الخليقة وإلى يومنا هذا؟ فمن السذاجة ظهرت موسيقى الإنسان الأول البدائية حتى وصلنا إلى قمة التعامل النغمي بوساطة الكمبيوتر.

لقد تعددت الآراء وكثرت النظريات حول المفهوم العلمي للموسيقى، وذلك من جانبين، الجانب الأول يتعلق بالتسمية التي علقت بها منذ زمن ليس بقصير، وهي لفظة (موسيقى)، والجانب الآخر يتعلق بالناحية النفسية التي حركت المشاعر البشرية منذ بداية تعامل الإنسان معها، فكيف بدأت الموسيقى مع الإنسان؟ ثم ما هي العوامل التي دفعته إلى أن تكون الأنغام مؤثرة في حياته اليومية؟ أسئلة كثيرة تطرح وإجابات قد يصيب بعضها ويخطئ البعض الآخر، ولكنها محاولات من الإنسان للعلم بالشيء ومعرفة أفضل الطرق للتعامل معها.

د.يوسف الرشيد - الكويت

الموسيقى والإنسان

لم تكن الموسيقى وليدة عصر ما بعد الميلاد أو قريبة العهد بتسميتها، بل إن الموسيقى وافقت الإنسان منذ بدء الخليقة، فالموسيقى لغةً هي لفظ يوناني كان يطلق أولا على آلهة الجمال ثم أطلق فيما بعد على آلهة الفنون الجميلة. واصطلاحا هي علم وفن معا: فهي من جهة، علم من العلوم الطبيعية المبنية على القواعد الرياضية، ووظيفته ترتيب وتعاقب الأصوات المختلفة في الدرجة والمؤتلفة المتناسبة، بحيث تتركب منها ألحان موسيقية، وهي من جهة أخرى فن ينحصر في الأداء عزفا كان أم غناء.

ولو تحدثنا عن البدايات في الموسيقى، أقصد البدايات عند الإنسان الأول، فإنها لم تكن واضحة الشكل والمعالم بالشكل الذي تعارفنا عليه الآن، بل هي ضوضاء إن صح التعبير، يقصد منها طرد الوحوش والحيوانات المفترسة، ثم تطور الأمر فاستخدمها لطرد الأرواح الشريرة حسب منظوره واعتقاده، ولكي نكون دقيقين في تناولنا لهذا الموضوع، فلا بد من تفسير ما المقصود بالضوضاء؟ وهل تؤدى بوساطة آلات يمكن أن نطلق عليها آلات موسيقية أم أن تناولها كان بالنسبة له يشكل هدفا في ذاته دون النظر إلى نوعية الأدوات أو الآلات التي يستخدمها؟

نقول في إجابتنا عن هذه الأسئلة إن الإنسان الأول لم تكن لديه آلات موسيقية بمفهومنا الحالي، ولم يكن بحاجة إلى مثل هذه الآلات الموسيقية كي يمارس الضرب أو العزف عليها، ولكنه اخترع فكرة الآلات والأدوات من خلال ملاحظاته للعوامل الطبيعية التي تحدث من حوله، فمن تلك الملاحظات أنه لفت انتباهه جزع الحيوانات وخوفها من صرير الرياح والعواصف الرعدية، وما إلى ذلك من عوامل طبيعية صوتية، فحاول تقليد تلك الأصوات عندما يهاجم من قبل أحد الوحوش أو يتعرض لخطر ما من خلال القرع على جذوع الأشجار والتصفيق بالأيدي وخلق جلبة وإثارة ضوضاء. أما علاقة تلك الضوضاء وارتباطها بفكرة الأرواح الشريرة، فإن اعتقاده الساذج أدى به إلى فكرة أن تلك الأصوات لا بد من أن يكون فيها سر أو سحر يؤدي إلى نفور تلك الحيوانات خصوصا أن ملاحظاته ومدى إدراك عقله للأمور في ذلك الوقت لم تكن بذلك المستوى الذي يستطيع من خلاله أن يمنطق الأحداث والظواهر الطبيعية، فعملية استخدام العقل واستغلال طاقاته لمعرفة ما يدور حوله لم تأت إلا في مرحلة تعد متقدمة جدا من حياته على الأرض لذلك كانت استنتاجاته لكل ما يدور حوله ساذجة تعبر عن إحساسه بالخوف وحبه للبقاء، وعلى ذلك نجده يستخدم الأصوات المزعجة اعتقادا منه أن بها روحا تنفر منها الحيوانات والوحوش، فهو يسارع لاستخدامها عندما يشعر بقرب الخطر ليدافع عن نفسه. وكانت تلك الآلات أدوات طرق مكونة من جذوع الشجر المجوف أو حجارة صلبة، وما شابه ذلك من مواد وفرتها له الطبيعة. أما الحديث حول الآلات الموسيقية بمفهومها الحالي وكيف ومتى بدأ استخدامها، فإن الحديث حولها يشكل قفزة شاسعة في تاريخ حياة الإنسان الأول، خصوصا أن المعلومات في هذا الشأن قليلة جدا، أو تكاد تكون مفقودة أو معدومة، ومعظم المعلومات المتوافرة لدينا تعتمد على الحدس والتخمين والاستنتاج. ومع ذلك فإن الاكتشافات الحديثة في السنين الأخيرة لبعض الكهوف التي يعتقد أن الإنسان الأول كان يستخدمها كسكن له، أظهرت تلك الكهوف بعض الرسومات التي وجدت على جدرانها تمثل بعض الممارسات التي كان الإنسان الأول يمارسها في حياته اليومية، فكان منها طبيعة الصيد لديه وأدواته، وشبه رقصات قد تمثل بعض الطقوس الدينية، وبعض أدوات الطرق التي كان يستعملها للدفاع عن نفسه في حالة هجوم بعض الوحوش أو الحيوانات المفترسة، ومهما بعُد علماء الآثار في العمق التاريخي للبحث عن البدايات التي استخدمت فيها الآلات الموسيقية بمفهومنا الحالي... فلن يستطيع أحد أن يعطينا الإجابة الشافية حول هذه النقطة، خصوصا أن معظم الآلات الموسيقية أو فكرة استخراج صوت الآلات الموسيقية قد اكتشف بالمصادفة المحضة، التي لعبت الدور الأساسي في خلقها، فآلات النفخ على سبيل المثال، وهي الآلات التي تصدر الصوت من خلال النفخ فيها، يرجع الفضل في اكتشافها إلى الطبيعة التي قدمتها للإنسان كآلة موسيقية.

وقبل الحديث عن قصة اكتشاف آلات النفخ، يجدر بنا الحديث أولا عن كيفية استخراج صوت آلة النفخ، ولتكن آلة الناي على سبيل المثال، لأنها مازالت تعتمد على الطبيعة في مواد تصنيعها هذه الآلة يحدث بها الصوت من خلال النفخ بقوة معينة في أحد طرفيها وبميل القصبة بزاوية محددة وعلى حافة أحد أطراف القصبة المصنوعة منها، ومن خلال اندفاع الهواء من فتحة القصبة، يتكسر الهواء ويتخلخل في عمودها وينتج من ذلك التخلخل ذبذبات تخلق طنينا يخرج من الطرف الثاني بشكل صوت الآلة تلك هي آلية استخراج الصوت وكيفيته من آلة الناي أو أي آلة نفخ أخرى، ولكن كيف استدل الإنسان الأول على هذا الاكتشاف؟ وهل عملية اكتشاف مصدر الصوت تكفي كي يتعامل مع هذا الاكتشاف كآلة موسيقية؟

قلنا فيما سبق إن ملاحظات الإنسان الأول لما يجري حوله من تغيرات في الطبيعة هي أولى محاولاته في كيفية استخدام العقل والتفكير، وكانت الطبيعة من حوله العامل الأهم في معظم اكتشافاته الموسيقية، سواء كانت آلات موسيقية أو موسيقى نغمية وإيقاعية، فمن خلال ما تحدثه الطبيعة من عواصف وهبوب رياح، يحدث أن تتكسر أو تميل بعض القصبات الجافة أو الطرية في اتجاه معين، ويصادف أن يكون هذا الكسر أو هذا الميل في أحد الجوانب التي تأتي عكس اتجاه الريح، عندها يدخل الهواء بالشكل الذي شرحناه، ثم يتكسر داخل القصبة، ليصدر صوت رنين الذبذبات بشكل مستمر كلما استمر هبوب الرياح داخل القصبة، وهذا الصوت الذي تصدره القصبة قد لفت انتباه الإنسان، فأخذ يتفحص القصبة لمعرفة مصدر هذا الصوت، ومع مرور الوقت اكتشف أن مرور الهواء داخل مثل هذه القصبة يصدر صوتا، ولكنه لا يعلم كيفية حدوثه بالشكل العلمي الذي شرحناه سابقا، وهذا لا يعني أن آلة النفخ هي أولى الآلات التي اكتُشفت لدى الإنسان الأول، إنما تحدثنا عن آلة الناي كمثال يبين كيف أن المصادفة لعبت دورها في علم الإنسان الأول ومعرفته، أما عن أول اكتشافات الإنسان بالنسبة للآلات الموسيقية فإن آلة الإيقاع هي أولى الآلات التي اكتشفها الإنسان. والضرب والقرع اللذان كان يحدثهما لإخافة الوحوش والحيوانات المفترسة كانا يؤديان بواسطة أدوات قرع وضرب تمثلت في جذوع الأشجار والحصى الصلب وما شابه ذلك، فكانت تلك الأدوات هي أولى الآلات الموسيقية لديه... ذلك إن أضفنا التصفيق باليدين، كأسلوب سبق تلك الآلات أو الأدوات في اكتشاف الإنسان للآلات الموسيقية الإيقاعية.

وعلى هذا، فإن السؤال الذي لا يزال مطروحا هو: هل كان يؤدي تلك الضربات بشكل منتظم نستطيع أن نطلق عليه إيقاعا بالمفهوم الحالي؟

هنا لا بد من التذكير بالقول إن الإنسان الأول لم يكن يعي ما يفعله إلا لهدف واحد هو طرد الأرواح الشريرة وإخافة الوحوش والحيوانات المفترسة، فكانت ضرباته ضوضاء لا معنى لها، هذا إن أخذنا بعين الاعتبار الهدف من افتعال تلك الضربات، ولكن لو نظرنا إلى الناحية العلمية في الموضوع وارتباط الإيقاع بالإنسان منذ الخليقة وإلى اليوم، فإن الطبيعة البشرية تدلنا على أن الإيقاع طبع في الإنسان منذ خلق إلى اليوم، ونستطيع لمس هذا الإيقاع في نبض الإنسان وضربات قلبه وخطواته، فالنبض المنتظم لو اختل في جسم الإنسان يكون هناك خلل، وضربات قلب الإنسان قد تختلف مع اختلاف الحالة العصبية لديه، فقد يتعرض لخوف على سبيل المثال فتتسارع ضربات القلب، ومع ذلك نجد السرعة أيضا منتظمة الضربات، ولكن لو اختلت تلك الضربات عن الشكل الطبيعي يكون هناك خلل في قلب الإنسان نفسه، والإيقاع في مفهومنا الحالي والتفسير العلمي له يرتبطان ارتباطا وثيقا بما ذكرناه عن طبيعة تكوين الجسم البشري، وعلى هذا يستخلص العلماء أن الأشكال الإيقاعية التي ظهرت عند الإنسان المتحضر ما هي إلا أصداء لتلك الضربات التي يشعر بها الإنسان بشكل عام، سواء كان الإنسان الأول أو الإنسان المتحضر، فالإنسان الأول كان له هدف من تلك الضربات قد سبق ذكرها، والإنسان المتحضر قنن هذه الضربات ونوّعها في الشكل والمضمون لتصل في زمننا هذا إلى مرحلة التعقيد في كيفية أدائها.

ذلك من حيث بدايات الخلق والتكوين للإيقاع وآلات النفخ، ولكن ماذا عن الآلات الوترية؟ وهل للطبيعة فضل في اكتشافها كما في آلة النفخ والإيقاع؟

إننا نتحدث عن حقبة زمنية موغلة في القدم في تاريخ البشرية، وما نتناوله من موضوعات إنما نحلله من وجهة نظر الاستنتاج والتخمين فقط، وليس كحقائق علمية ثابتة وملموسة، ومعظم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علماء الآثار وخصوصا علماء الآلات الموسيقية قد نهجوا هذه الطريقة في محاولة للوصول إلى حقيقة ثابتة، إلا أنهم يفتقدون المرجع العلمي في ذلك، هذا مع حقيقة أن هناك رسومات قد وجدت على جدران الكهوف التي يعتقد أن الإنسان الأول قد استعملها، يتضح أو يستنتج من خلالها ما لدى الإنسان البدائي من إمكانات، ومع ذلك يظل هذا الإنسان مجهولا في معظم ممارسات نواحي حياته اليومية، أما عن اكتشافه للآلات الوترية، فإن اكتشافه للوتر يسبق اكتشاف الآلة نفسها، فمنهم من يرجع هذا الاكتشاف إلى وتر الآلة الحربية (السهم) ، وهذا إسناده ضعيف نوعا ما، ومنهم من يرجعه إلى المصادفة، مثلما حدث مع آلة النفخ، ولكن بشكل مختلف من حيث طبيعة ونوع رنين وذبذبات صوت الاكتشاف، وكلا الاكتشافين تكون الرياح والعواصف والعوامل الطبيعية القاسم المشترك في خلقهما، وقصة اكتشاف الوتر قد تكون واقعية لحقيقة علمية ثابتة من خلال بعض التجارب الحديثة نسبيا، ويمكننا أن نقرب مفهوم هذه التجارب بشرح إحداها عمليا.

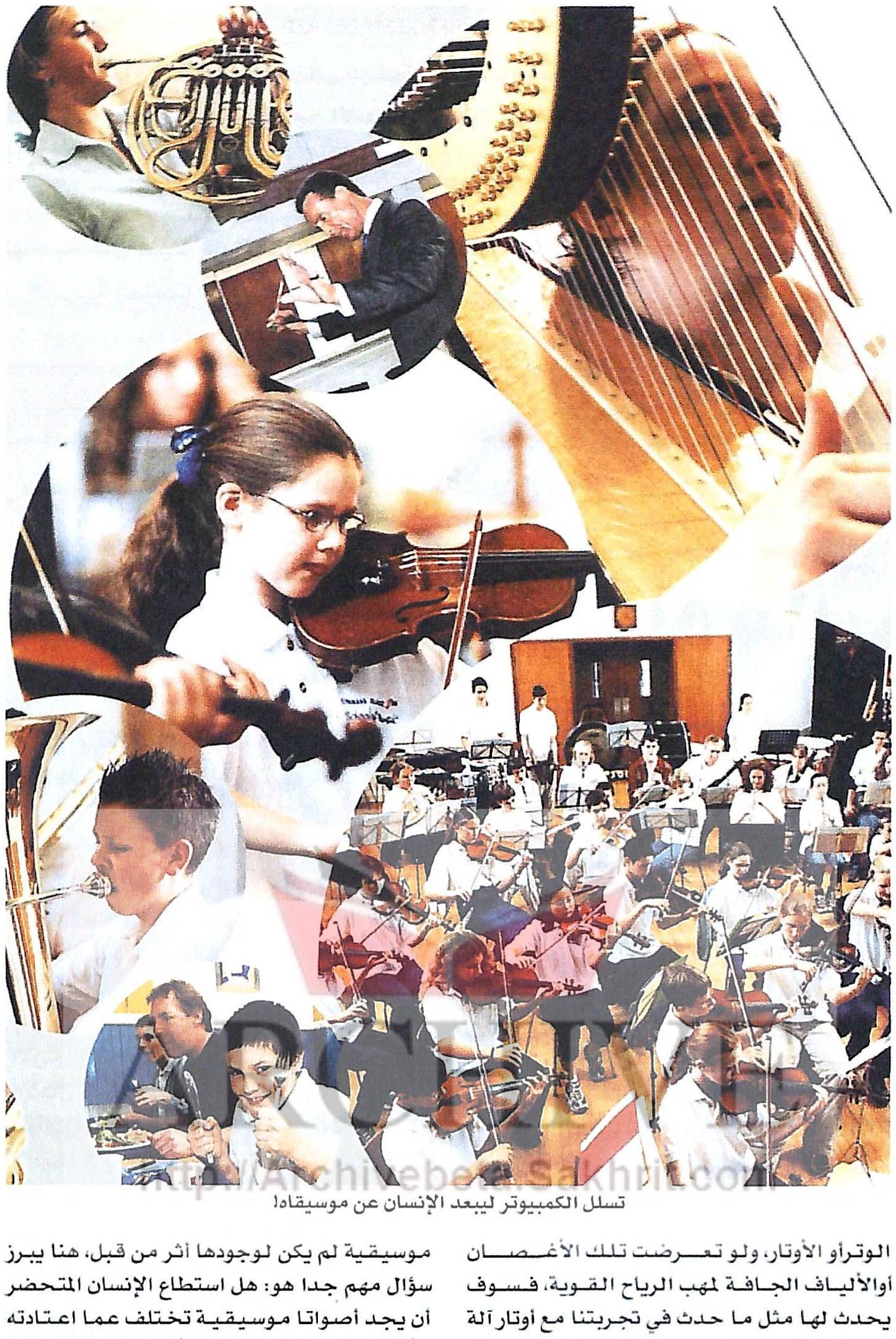
فلو افترض أن لدينا آلة عود ونحن متجهون بمركبة عكس الريح وسرعة سير المركبة من ثمانين كيلو مترا إلى مائة كيلو متر في الساعة، ثم حاولنا إخراج صندوق آلة العود من نافذة المركبة بشكل أفقي، على أن يكون سطح الآلة إلى أعلى وظهرها إلى أسفل مع تحريك الآلة بشكل زاوية خفيفة يمينا ويسارا، محاولين قدر المستطاع أن تصطدم أوتار العود بالرياح التي تهز الأوتار لينتج من هذا الاهتزاز تخلخل الأوتار، ثم حدوث ذبذبات ينتج منها صوت تكسر الهواء بين الأوتار، ثم حدوث صوت احتكاك جميع أوتار الآلة بالهواء الذي يصدر رنينا يمثل الأصوات التي تتكون منها أوتار العود.

قصدت من شرح هذه العملية أن أبين أن الهواء أو الريح هو سيد خلق هاتين الآلتين وأساسهما، وعلى هذا الأساس نجد الإنسان يركز انتباهه وملاحظاته على ما حوله من تغيرات في الطبيعة وما تحدثه من أصوات قد تكون مزعجة في بعض الأحيان وجميلة في معظم الأوقات مثل حفيف الأشجار وتغريد الطيور وخرير المياه وما شابه ذلك من أصوات طبيعية ترتاح لسماعها الأذن.

أما عن قصة اكتشاف الوتر لدى الإنسان فيمكن أن نقبلها في حالة اقتناعنا بنتائج التجربة السابقة، هذا مع العلم بأن الوتر في مفهومنا الحالي لم يكن معروفا من الإنسان، وسردنا التالي للقصة قد يوضح ذلك.

من المعروف أن الوتر كلما زادت كثافة المادة المصنوع منها غلظ مسموع الوتر، وكلما خفت تلك الكثافة مال الصوت المسموع إلى الحدة، ومن المعروف أن النباتات الزراعية وعلى الأخص النباتات التي تصنع منها الحبال مثل ألياف النخيل وما شابه ذلك من أشجار تكون كثافة مادتها غليظة وهي خضراء، ولكن عندما تجفف تلك الألياف أو الأغصان تعطي كثافة أقل، وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن الطبيعة قد لعبت دورها، فإن تخيل أو استنتاج العلماء يتلخص في التالي:

يصادف أن تتشابك بعض الأغصان أو الألياف الطرية الخضراء التي تشبه في خلقها الخيوط الرفيعة، ويصادف أن تكون من نفسها ما يشبه الخيوط المشدودة الطرفين بإحكام، وبفعل العوامل الطبيعية تتعرض تلك الأغصان أو الألياف لتبخر كمية المياه التي تختزن، ومن ثم تصل إلى درجة الجفاف التي تزيد من إحكام شد أطراف تلك الأغصان أو الألياف، وبالتالي تتحول تلك الأغصان أو الألياف بفعل قوة الشد من حالتها الطبيعية إلى ما يشبه قوة درجة شد



تسلل الكمبيوتر ليبعد الإنسان عن موسيقاه!

http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوتر أو الأوتار، ولو تعرضت تلك الأغصان أو الألياف الجافة لمهب الرياح القوية، فسوف يحدث لها مثل ما حدث في تجربتنا مع أوتار آلة العود، أي أنها ستصدر صوتا يمثل صوت تلك الأغصان أو الألياف مع اختلافه عن نوعية الصوت المسموع عند تذبذب أوتار العود، وبهذه النظرية اكتشف الإنسان مصدر تذبذب الاوتار ومن ثم أخذ في تهذيبها وتنويع مادة تصنيعها حتى وصل الوتر إلى ما هو عليه الآن من مواد قد تكون من الصلب أو الحرير أو البلاستيك.

تلك هي البدايات في الخلق والتكوين لأساسيات الموسيقى النغمية والإيقاعية التي نستمع إليها اليوم، حيث قطعت دهرا لا يستهان بطوله لتصل إلى ما وصلت إليه اليوم من تشكيل عُرف فيما بعد بصفة عائلة الوتريات وعائلة النفخ ثم عائلة الإيقاع، حيث اشتركت تلك الفصائل أو العوائل في خلق ما نستمع إليه اليوم من موسيقى، نغمية كانت أو إيقاعية.

ثم ماذا بعد ذلك؟ هل بقيت هذه الموسيقى مثل ما وضع أساسياتها الإنسان الأول، أم أن يد التطور والبحث عن جديد عند الإنسان المتحضر ما زالت تعمل؟

ذكرت في بداية هذا الحديث أن سذاجة الموسيقى ظهرت عند الإنسان الأول، ثم وصلت في قمتها إلى التعامل النغمي بوساطة الكمبيوتر، وهنا لا أقصد بالتعامل النغمي أن يترك الإنسان مصير النغم لجهاز الكمبيوتر دون تدخل منه في صياغة النغم ووضع الألحان! بل قصدت الخلق والتكوين لموسيقى نغمية تؤدى بوساطة آلات موسيقية لم يكن لوجودها أثر من قبل، هنا يبرز سؤال مهم جدا هو: هل استطاع الإنسان المتحضر أن يجد أصواتا موسيقية تختلف عما اعتادته الأذن البشرية؟ أو بالمعنى الأصح هل استطاع أن يخلق آلات موسيقية تعطيه أصواتا نغمية لم يكن لوجودها أصل؟

في واقع الأمر، إن الإنسان المتحضر ومنذ نهايات النصف الأول من القرن العشرين تقريبا حاول مرة أخرى العودة إلى الطبيعة لخلق موسيقى تناسب الزمن وبشكل متطور يتناسب ومعطيات العصر من اختراعات في شتى مجالات الحياة اليومية، فكانت نتائج هذا المجهود أن ظهر لنا ما يعرف بالموسيقى (الكونكريتية) وهي موسيقى تستمد عناصرها وتكوينها من أصوات الطبيعة والحياة اليومية، بعد أن تمر بعملية توليف بوساطة أجهزة التسجيل الكهربائية، ففي عام ١٩٤٨م بالتحديد، أجرى بيير شافير المهندس في الإذاعة الفرنسية تجارب تمخضت فيما بعد عما أطلق عليه الموسيقى (الكونكريتية)، حيث ينتقي أصواتا من الطبيعة كصوت زخات المطر، حركة المرور، حركة القطارات، صوت الريح وأصوات بعض الآلات الموسيقية الطبيعية مثل البيانو أو الكمان، ويتصرف فيها بوساطة أجهزة التسجيل وغيرها عن طريق التلاعب بسرعتها، ويقطعها ويصل الواحدة بالأخرى ثم يصل جزءا مختارا بجزء مختار آخر، أو أن يقلب الأخير ليكون الأول وهكذا... إن بيير شافير في تجاربه هذه يحاول أن يساوي بين الأصوات غير الموسيقية والأصوات الموسيقية، إلا أن هذه التجارب وهذه النتائج لم تصل إلى مستوى يتقبله الجمهور أو أن يكون له ردة فعل تساوي مقدار تقبل البشر لما اعتادوه من موسيقى نغمية، وهذا لا يعني أن نرفضها بشكل قاطع... بل لا بد من استمرار المحاولات والتجارب كي نصل إلى ما يرضي البشر، خصوصا أن هناك من سبق بيير شافير في محاولاته للوصول إلى شيء جديد يختلف عما هو متعارف عليه من موسيقى نغمية، وهذه المحاولات مع أنها لم تخرج عن نطاق الموسيقى النغمية، إلا أنها تشير بشكل أو بآخر إلى محاولات الإنسان في البحث عن الجديد، وهذه المحاولات التي سبقت بيير شافير... ليست في مجال الموسيقى الكونكريتية، بل في مجال الموسيقى النغمية، ففي هذا المجال حاول الكثير من الموسيقيين وخصوصا الاوروبيين استخدام النغم التنافري بدلا من النغم التوافقي، والنغم التنافري هو ما تنفر منه الأذن البشرية، أي لا تقبل سماعه بشكل مريح، والنغم التوافقي هو ما ترتاح إلى سماعه الأذن البشرية، فهذه المحاولات وإن قبل بعضها لظرف التعبير في سير اللحن ورفض البعض الآخر، إلا أنها محاولات جادة في خلق نموذج موسيقي يختلف عن المعتاد سماعه.

تلك هي لمحة من محاولات إنسان القرن العشرين في إيجاد ما نستطيع نحن معشر الموسيقيين أن نطلق عليه جديدا، ولكن ماذا عن الإنسان في القرن الواحد والعشرين؟

هل هناك محاولات منه في هذا المجال؟ وهل نجح في محاولاته؟

نقول في الاجابة إننا ما زلنا في بداية القرن الواحد والعشرين، وما أُنتج من تجارب في القرن الماضي سيجد مجالا واسعا في هذا القرن كي يطور ويحسن ما وضع في الماضي، خصوصا أن إنتاج البشرية من أجهزة متطورة قد اختُرعت في نهايات القرن الماضي. فمن تلك الأجهزة ما يعرف بجهاز السكونسر وجهاز المدول وبرامج التعامل الموسيقي بوساطة الكمبيوتر ثم هندسة الصوت والتسجيل بوساطة الكمبيوتر... كل هذه الإمكانات ستجد في هذا القرن من يتعامل معها بشكل يؤدي إلى نتائج أكثر دقة وأكثر قبولا من الجمهور المستمع... ولا نسأل ما الحاصل الآن...؟ أو ما الذي يحدث للساحة الفنية الآن...؟ وما سبب هذا الفراغ الذي تعانيه الساحة الفنية على مستوى العالم العربي، إن لم يكن على مستوى العالم بأسره..؟

ليس مصادفة أن يتزامن هبوط مستوى التعامل الموسيقي وتذبذبه مع وجود مثل هذه التقنيات والأجهزة الحديثة، بل إن تلاحق إنتاج البشرية من اختراعات وأجهزة خلال القرن الماضي، التي وصلت في دقتها وإمكاناتها إلى درجة قد تكون معقدة الاستخدام نوعا ما، فإن الموسيقي أو الفنان قد اضطر إلى أن يوجه اهتمامه أولا نحو الاستكشاف وتعرف هذه الأجهزة ويهمل دون قصد منه الجانب الموسيقي النغمي، وعلى ذلك فإن التعامل مع هذه الأجهزة وكيفية الاستفادة منها ليضيف جديدا إلى موسيقاه قد يأخذ من الوقت الزمن الطويل كي يحسن التعامل معها، ومتى ما أجاد الفنان في هذا الجانب... كانت إجادته في الجانب الموسيقي على مستوى يتناسب وإمكانات تلك الأجهزة.

هذه طبيعة البشر منذ بدء الخليقة إلى اليوم، تكتشف أو تخترع الشيء ثم تصارع كي تخضعه لما يتناسب ورغباتها.

فقط... علينا أن ننتظر ولا نستعجل نتائج البشر وتجاربهم، فما هو مرفوض اليوم، قد يكون أساسا لما سيأتي غدا. فقد يأتي اليوم الذي يفاخر فيه أجيال القرن الواحد والعشرين بما صنعه أجدادهم في القرن العشرين

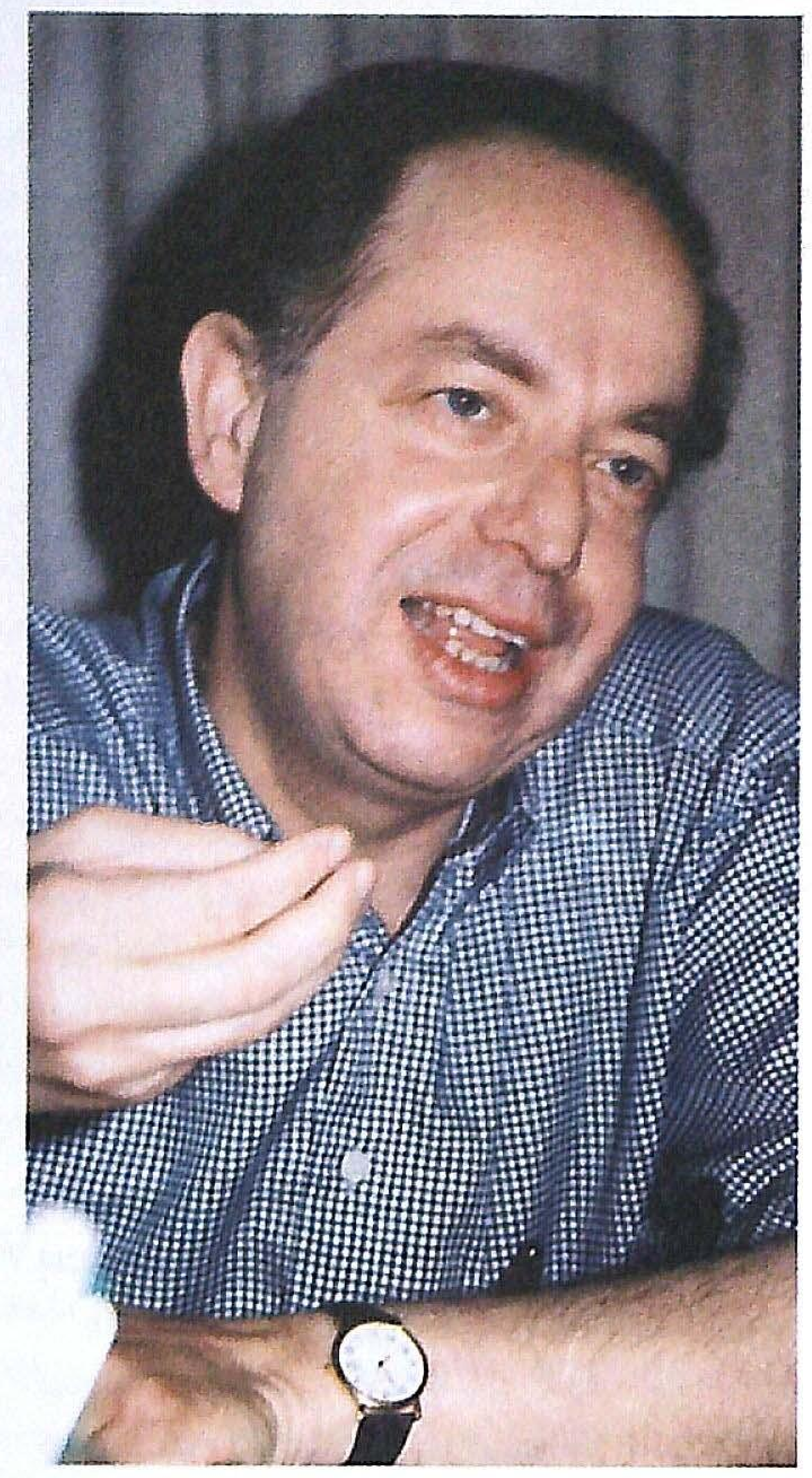
أردنا من خلال حوارنا الممتد هذا، مع الباحث الدكتور سعد الله آغا القلعة أن نفتح الأبواب المغلقة في مملكة الموسيقى العربية، هذه المملكة الساحرة التي لها إشعاعها الحضاري المميز في موسيقات الشعوب كافة، والتي حملت كنوزها وأسرارها الدفينة بدءا من الممالك العربية القديمة وصولا إلى أيامنا هذه بكثير من الإبداع والفرادة المدهشة بالفعل، حيث أغنت عناصرها المميزة من مقامات وإيقاعات وسلالم وآلات، المدارس الموسيقية العربية المتعاقبة وهو ما أنتج بدوره مشاهد موسيقية آسرة بجمالها وفتنتها وتعبيرها الطربي الأصيل.

ومن أجل قراءة هذه المفاتيح قراءة علمية منهجية، كان علينا إذاً، الالتقاء بالدكتور القلعة الباحث الممارس الذي أنجز عبر سنين طويلة أول نظام معلومات متكامل للموسيقى العربية معتمدا على تكنولوجيا المعلومات ووسائطها المتعددة فهو بذلك يمتلك عدة قراءات مهمة لهذه الأسرار المغلقة.

حوار: علي الأحمد - سورية

الدكتور سعد الله آغا القلعة لـ «الفنون»:

استخدمت تكنولوجيا المعلومات في تقنين الإبداع الموسيقي


د. سعد الله آغا

اعتمدت موسيقانا العربية على عناصر أساسية مهمة، ميزتها عن باقي موسيقات الشعوب الأخرى كالارتجال والمقامية وتعدد الإيقاعات في رأيك هل ما زالت هذه العناصر الرافد الأساسي للموسيقى العربية المعاصرة؟

أعتقد أن العناصر التي ذكرتها عبر سؤالك كالارتجال والمقامية وتعدد الإيقاعات، في الواقع لم تعد عناصر رائدة أو أساسية في الموسيقى العربية المعاصرة.

وهنا أريد أن أعلق على مصطلح الموسيقى العربية المعاصرة. في الواقع هذا المصطلح أنت تضع فيه مقولة إن كل ما يقدم هو موسيقى عربية، ولكنها معاصرة!

وهنا دعني أستثني عددا من الأعمال الجيدة التي تعتبر امتدادا للمدرسة الموسيقية العربية التي تطورت منذ نهايات القرن التاسع عشر، أو حتى أواسط القرن التاسع عشر حتى الربع الثالث من القرن العشرين، فهناك بعض الأعمال الجيدة التي تعد امتدادا لها مع شيء من الحداثة، مع شيء من التعبير عن الواقع. ولكن ما تبقى لا نستطيع أن نضفي عليه هذا المصطلح.

بالتالي نقول: إن ما يعرض علينا اليوم لا يصب في هذا الاتجاه. هذا أكبر بكثير من الواقع المقدم. على كل حال، إذا قلنا: هل ما زالت هذه العناصر الرافد الأساسي للموسيقى العربية، أي الموسيقى السائدة اليوم؟ فأنا أقول: لا. ولنأخذ المقامية كمثال، فلم يعد هناك أي توظيف لكثير من المقامات العربية، يعني الآن انحصر التعامل مع عدد لا يتجاوز الستة إلى سبعة مقامات موسيقية بينما نجد على الأقل أن ما وثق في نهايات القرن الماضي يصل إلى أكثر من مائة مقام.

إذاً، الآن عندما ينخفض العدد إلى خمسة أو ستة مقامات فنحن بالتالي بعيدون تماما عن تلك المقولة التي تقول بأن تكون المقامات رافدا أساسيا للموسيقى العربية. وهذا ما جعل الأجواء تتسطح، الأجواء أصبحت أجواء مكررة مملة. وهنا أسأل: بماذا يفيد المقام الموسيقي الجديد، أو الذي يوظف توظيفا من ضمن هذه المئة مقام؟ يفيد بأنك تعطي نكهة جديدة، تعطي تعبيرا جديدا، وأجواء جديدة مغايرة.

وهذا ينطبق أيضا على الارتجال كما نظن؟

هذا شيء أكيد. الارتجال يتطلب من المطرب أن يكون قد بُني على مخزون كبير في ذاكرته وفي خبرته، لكي يستطيع أن يوظفه في لحن الارتجال. الآن نحن نستمع إلى الارتجال لكنه ارتجال ملحن، ارتجال يكرر في كل حفلة. إذاً هذا الموال وهذه القصيدة المرسلة المرتجلة إن غنّيا فإنهما لا يغنيان بالأسلوب نفسه، وهذا بالتالي لم يعد ارتجالا، هذا أصبح تجسيدا ملحنا مرسلا من دون إيقاع ومكررا، ولا يمكن أن أعده ارتجالا. وبالتالي هذه العناصر وغيرها من تلك التي حققت الغنى والثراء في الموسيقى العربية نرى أنها غابت، وذلك يعود إلى عدم اهتمام المواقع التعليمية في الوطن العربي على عمومه بتدريس الموسيقى العربية الأصيلة، يعني يدرسون الموسيقى الغربية وشذرات من الموسيقى العربية في نظرة تحديثية، أصلا، بحيث إن الأساس الذي يعتمد على المقامات، على الإيقاعات، على أشكال الارتجال، على التعامل مع المقامات والانتقال في جسور بينها في تركيبات لانهائية من الأجواء الجميلة. هذا كله لا يدرَّس.

ومن ثم فهذا المطرب من أين له إذا كان درس في معهد موسيقي أن يفهم ويستوعب هذه الأساليب؟ أيضا نحن نشهد غيابا حقيقيا للكبار وأساتذة الطرب القديم الذين لا يسألون كيف يجب أن تدرس هذه الأشياء؟ وهم يغيبون واحدا بعد الآخر لدرجة أننا نخشى بعد سنوات قليلة أنه قد لا يبقى من يستطيع أن يدرِّس هذه العناصر الجمالية، وبالتالي نخشى عليها من الزوال.

نسألك هنا ألا تلعب تكنولوجيا المعلومات دورا مهما في سد هذه الثغرات؟

لا ريب في ذلك، فأنا مشروعي أصلا في كيفية الاستفادة من تكنولوجيا المعلومات في التوثيق والتحليل، عبارة عن توليد أداة تستخدم تكنولوجيا المعلومات من أجل تقنين الإبداع الموسيقي العربي القديم، والمحافظة عليه، وذلك عندما يأتي يوم ما لأي جيل أفضل من جيلنا معني باستعادة هذا التراث في مواجهة كل الجهود العالمية الرامية إلى تسطيح الذوق العام الإنساني وجعله وحيد اللون، إذا جاءت أجيال تحاول أن تجد لها شخصية مستقلة، فإنها ستجد هذه الدراسات التحليلية المحفوظة بالأشكال الرقمية التي تتيح استعادة كل هذه الجماليات، كل هذه الأشكال الإبداعية القديمة، التي تساعدنا تكنولوجيا المعلومات على الحفاظ عليها.

من المؤكد أن ولوج الموسيقى العربية باب التعبير الموسيقي كان قد بدأ عبر إبداعات المبدع سيد درويش وأسماء أخرى كمحمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب والسنباطي والرحابنة وغيرهم... فهل لازمت موسيقانا العربية (ونعود إلى كلمة معاصرة) هذا النهج التعبيري أو أن هذا الجانب لم يعد مهما في المفهوم الموسيقي الحالي؟

لا شك في أن التعبير الموسيقي كان قد بدأ عبر إبداعات هؤلاء الأعلام الرواد الذين ذكرتهم في سؤالك، لكن ليس بالضرورة أن هذا التعبير واحد. فقد كانت هناك تعبيرات مختلفة الشكل، فهناك من عبَّر عن الكلمة، وهناك من عبر عن مضمون الموضوع الكلي للأغنية من دون أن يسعى إلى التعبير عن كلمة محددة، وهناك من كان يسعى إلى أن ينحو منحى مختلفا في التعبير.

خذ القصبجي على سبيل المثال، فقد أصاب كما يقولون كبد الحقيقة، وهنا نقول أصاب كبد التعبير، ليس باتجاه التعبير عن كلمة فقط أو التعبير عن مضمون فقط، وإنما استطاع أن يعبر عن أجواء التضاد الانفعالي والعاطفي في المدرسة الرومانسية، إذاً: أشكال التعبير في الأصل هي أشكال متنوعة وليست وحيدة. وما يحدث الآن أن الأشكال التعبيرية قد خفّت كثيرا، إلا عبر بعض الملامح الموجودة عند بعض من أدرك أهمية هذا الموضوع. حيث ترك التعبير في أغلب الأحيان إلى الصورة باعتبار أن الأغنية أصبحت تطرح في أغلب الأحيان مصورة بطريقة (الفيديو كليب). وفي كثير من الأحيان الأغنية ليس لها أصلا موضوع، وبالتالي، فالصورة قد تستقدم موضوعا غير موجود وتحاول أن تعبر عنه، حيث يحصل لديك نوع من «الانفصام الرؤيوي» عندما تشاهد أن الصورة تعبر وأن الكلمات لا علاقة لها بها، وعلى كل الأحوال فالأغنية لا علاقة لها بالاثنين، لأنها مرتبطة بالإيقاع، والإيقاع عندما يكون إيقاعا سريعا وهو السائد في أغانينا، فهو ينفي صفة التعبير.

منذ القديم كان على الموسيقى العربية أن تنضوي تحت راية العلوم الرباعية (الحساب والهندسة والفلك)، كيف يقرأ د. سعد الله، في هذه العلاقة الوثقى وأثرها في كتابة نظريات عملية على قدر كبير من الأهمية والعمق؟

بالنسبة إلى الموسيقى العربية التي تنضوي تحت راية العلوم الرباعية أو العلوم الأساسية الأربعة (الحساب والهندسة والفلك والموسيقى) أنا في تقديري أن ذلك كان أساسيا في السعي لفهم الكون، لفهم المزاج، ولفهم كيف تسير الحياة. لماذا ضم الفلاسفة الموسوعيون الموسيقى إلى العلوم الأربعة؟! لأنه بالضرورة كانت محاولة لتفسير الكون، الفلسفة محاولة إنسانية لفهم وتفسير الكون. فالإنسان عنصر أساسي في الكون، الفلك هو الكواكب والمجرات. الآن الحساب والهندسة هما التعامل الرقمي مع كل

”

لم يعد الموسيقيون المعاصرون يستخدمون من المائة مقام القديمة سوى سبعة مقامات وبالتالي لم تعد المقامات رافدا أساسيا للموسيقى العربية كما كانت

“

ما يتصل بالأمور المادية في هذا الكون. يعني حتى إذا أخذنا الأفلاك وحركاتها والأبعاد فيما بينها وحجومها، فهذا يتصل بالحساب، والهندسة والأرقام والعدد (العلاقة الرياضية)، ولكن إذا أردنا أن نقول إن الأبعاد بين الكواكب أصلا هي أبعاد تتوافق مع النسب الجمالية في الموسيقى فأنت تقول إذا هذا عن ماذا يعبر؟! إذا قلت مثلا إن الإنسان عندما يستمع إلى موسيقى معينة فإنه يشعر بالبطولة ويشعر بالحماس للدفاع عن الوطن، وعندما يستمع إلى ألحان أخرى فإنه قد يحزن أو قد يفرح. إذا هذه العواطف التي تعتري الإنسان تؤثر فيها الموسيقى مثلما تؤثر فيها انعكاسات فلكية. كأن يقال: الليل، العواصف، فصل الشتاء، فصل الربيع الذي يشيع التفاؤل، مثلما الفصول الأربعة، مثلما يعني المد والجزر، وتأثيرهما في النفس، وأيضا النظرية التي ارتبطت بين الفصول الأربعة والخلائط الأربعة في جسم الإنسان وفترات الحياة الأربع، والعناصر الأربعة المكونة للكون من الماء والتراب والهواء والنار. فنجد أن هذا كله يبحث عن ماذا؟

يبحث في الواقع عن تفسير حياة الإنسان. يعني الإنسان هو بنفسه كما رأت الفلسفة القديمة صورة الكون. وحتى عندما نجد أن مزاج الإنسان يتأثر بأغنيات محددة في الليل ولا يتأثر بها التأثر ذاته إن استمع إليها صباحا، والعكس صحيح، نجد أن كل هذا يعود إلى علاقة الموسيقى بالكون وحركته.

الآن الحساب أصبح ارتدادا لتكنولوجيا المعلومات. يعني الحساب الذي كان حسابا في أيام الفارابي أصبح اليوم الحاسوب والاتصال والتطور. فإذا نظرت إلى هذه الأمور ستجد أن الموسيقى كانت هي المميز الأساسي ضمن هذه الأمور للتعامل مع النفس البشرية، التعامل مع تفسير التوق البشري إلى خالقه، إلى الأجرام البعيدة، فلهذا كله رأى الفلاسفة أنهم إذا بقوا على الفلك وعلى الحساب وعلى الهندسة فقد أفقدوا الحياة كل ارتداداتها الإنسانية الأخرى من عواطف وأحاسيس ومن أمزجة ومن وجدان، وبالتالي ضمنوا الموسيقى لأنها في خلاصتها تضم كل ما لا يتصل لا بالفلك ولا بالحساب ولا بالهندسة. واليوم لا يتصل لا بتكنولوجيا المعلومات ولا بشبكات الاتصال. وتبقى الموسيقى هي هذا العنصر الذي يحافظ على إنسانية الإنسان في ظل العناصر الأخرى التي لا تنظر إليه ولا تنظر إلى مكونات الحياة إلا بنظرة رقمية بحتة.

يؤرخ كتاب الأغاني للأصفهاني للفعاليات الموسيقية كافة التي شهدها و سمع عنها أبو الفرج، لماذا في رأيك يغيب اسم المبدع زرياب (علي بن نافع) عن الحضور في هذا السفر الضخم في الوقت الذي نرى صاحب هذه الموسوعة يؤرخ لأشباه مغنين أو موسيقيين؟!

عندما ننظر في أسباب عدم ذكر زرياب في كتاب الأغاني نتذكر أولا أن الأصفهاني وضع كتابه بعد مائتي عام من حدوث بعض الأحداث التي وثق لها وحصل على معلوماته عبر عدد كبير من ناقلي الأخبار. وهنا أقول: لعل الحادثة الشهيرة للقاء زرياب الوحيد مع هارون الرشيد عندما دعاه أستاذه إسحق الموصلي ليمثل أمام الرشيد، وهو الطالب المغمور، حصلت بحضور الثلاثة فقط أي الرشيد والموصلي وزرياب، وهو ما يؤكده مسار أحداثها، وعندما أجبره إسحق على السفر بعد أن حاز إعجاب الرشيد وسفره السريع جعل هذه الحادثة محصورة بين أبطالها الثلاثة فغابت عن أي نقل ليصل إلى الأصفهاني. (طبعا هذا إن افترضنا أن الحادثة حصلت مستندين إلى ذكرها في المراجع الأندلسية، وهنا قد أشير إلى أنها بورودها في تلك المراجع أتت نتيجة لأن زرياب هو الذي رواها، وهنا هو في حاجة إلى ذلك لتأكيد علاقته بالمشرق، وأن معرفته الموسيقية كان معترفا بها هناك ولو لليلة واحدة، وهذا أمر مفهوم أيضا لأن الأندلسيين كانوا دوما يسعون إلى تحقيق الصلة مع المشرق لضمان سويتهم الفنية والعلمية، وخاصة في القرن الثامن الميلادي وهي بدايات النهضة في الأندلس.

> ”الارتجال يتطلب أن يكون المطرب قد بنى مخزونا كبيرا في ذاكرته، لكن ما نسمعه الآن ليس ارتجالا بدليل أنه يتكرر في كل حفلة“

طبعا، هناك من افترض عدم وجود هذه الحادثة أصلا، وأنه ما من لقاء حصل بين زرياب والرشيد، وهذا أمر يصعب التحقق منه. فزرياب على كل حال شخصية موسيقية مرموقة لا تزال آثارها تذكر ضمن فضلها في ترتيب الغناء فيما سمي «مراسيم زرياب» التي تقضي بتسارع العمل الغنائي وتصاعده إلى المناطق الحادة الصوتية، وهو ما لا نزال نراه في الأعمال الغنائية التقليدية العربية حتى اليوم، ولا بد من أنه حصل على معرفته الموسيقية في مكان ما قبل الأندلس. ولما كانت القيروان بعيدة عن كونها منبعا موسيقيا بهذه الدرجة، في تلك الفترة، فلا بد من أنه حصل على معرفته في المشرق وفي بغداد ولدى أستاذ، لعله كان الموصلي والله أعلم.

لنبق أيضا مع أبي الفرج الأصفهاني، فكيف تفسر خلو كتابه من الألحان والأصوات الشعبية، بمعنى آخر أن كل الأصوات التي أرخ لها كانت تقدم في قصور الخلفاء والأمراء؟

هذه نقطة بسيطة، حتى أنا وفي كتاب الأغاني الثاني الذي أسعى إلى إنجازه والذي أنجزت بعض فصوله على شكل تلفزيوني، والآن أنجزه أيضا على شكل كتب إلكترونية، أتبع الأسلوب ذاته. هذا الموضوع سببه أن الغناء الشعبي عموما هو صورة مبسطة أولا من غناء العالم المتقن. تأخذ العناصر البسيطة السهلة وتتعامل معها، لا تتعامل مع الإيقاعات المركبة، لا تتعامل مع الجسور بين المقامات بالأشكال الإبداعية، لا تتعامل مع القصيدة، فهي ألحان محدودة المساحة الصوتية تكرر الألحان فيها كثيرا، إنه الكلام، وإن كنت أرى في بعض الأغاني الشعبية اليوم كلاما جيدا جدا وجميلا، ولكن في الشكل العام هي كلام نظمه وليس فيه إبداعات كثيرة.

لنعد إلى الأصفهاني، وإلى كتاب الأغاني، فنرى أن الحادثة الأساسية التي حصلت هي أنه وثق عملية النقد الموسيقي الأولى في التاريخ، التي كانت بتشكيل اللجنة التي شكلها هارون الرشيد لوضع المائة صوت ثم العشرة أصوات ثم الثلاثة أصوات المختارة، إذن هو بدأ بالأصوات، والأصوات بالتعريف هي مبنية على شعر، ومن ثم، فهي أصلا بعيدة عن الغناء الشعبي، وبالتالي هو ابتعد عن ذلك. ولكن أيضا أردت أن أضيف، يعني بالإضافة إلى العناصر الأساسية لولادة كتاب الأغاني نجد أنه حتى الباحث يشده كثيرا أن يبتعد عن ذلك وأن يهتم أكثر بالموسيقى العربية القديمة، والمدروسة، وليس بالموسيقى الشعبية.

لنبتعد قليلا عن الموسيقى العربية القديمة، فأنت تعلم أن العلاقة بين الموسيقى العربية والموسيقى التركية هي علاقة جد وثيقة، كان لها أثرها في تطوير بنية كل منهما فهلا أعطيتنا فكرة عن تاريخ وأهمية هذه العلاقة؟

طبعا العلاقة بين الموسيقى العربية والموسيقى التركية موضوع طويل جدا. أنا قدمت محاضرة في هذا الموضوع في مؤتمر الموسيقى العربية وقدمت أيضا المحاضرة نفسها في مؤتمر عُقد في حلب لمجموعة عالمية في موضوع الموسيقى تضم علماء من جميع أنحاء العالم.

الموضوع باختصار هو أن الموسيقى العربية والموسيقى التركية هما من الموسيقات الشرقية. إذن هما فرعان من الموسيقى الشرقية التي تضم موسيقات هذه المنطقة أو الشرق عموما. ولكن الموسيقى العربية تختلف عنها بكونها ارتبطت بإيقاعية اللغة العربية، وأيضا كانت أقدم على مسرح الحضارة من الوجود الموسيقي التركي. الأتراك ظهروا على مسرح الحضارة أو ظهر ذكر لهم بدءا من القرن العاشر وماتلاه، وبداياتهم لم تكن في اتجاه الحضارة وإنما كانت في اتجاه وجود عسكري.

الموسيقى العربية موجودة على الأقل منذ فترة ما قبل الإسلام، إن لم نعد إلى الموسيقى العربية القديمة في العصر الأكادي والعصور التي تلته. إذن الموسيقى العربية أسبق حتى من الجاهلية، موجودة ومرتبطة بالشعر العربي وإيقاعيته، متأثرة بالمواقع العربية الشمالية التي كانت في الشام والعراق، من خلال التواصل بين الشام والروم، وأيضا بين العراق وبلاد فارس التمازج الحضاري الذي كان يحصل بينهما. ولكن كان أن كل تمازج حضاري يستند إلى موسيقى مرتبطة بالشعر العربي يأخذ نكهتها الخاصة.

(الأتراك عندما دخلوا مسرح الحضارة الحقيقية بدءا من تعاملهم مع الشعوب العربية، والبداية كانت عسكرية بحتة كما نعرف من عام ١٥١٦م في مرج دابق عندما افتتحوا منطقة حلب ثم دخلوا المناطق العربية الأخرى. فهم عندما أرادوا أن يبنوا عاصمة الإمبراطورية العثمانية في اسطنبول أخذوا كل الموسيقيين الذين كانوا في حلب وفي دمشق وفي القاهرة وفي الحجاز وحاولوا أن يشكلوا عاصمة حضارية لهم، وبالتالي فإن عناصر الموسيقى العربية التي حضرت قبل ألف عام (أنا أتكلم عن ٥٠٠ ميلادية إلى ١٥٠٠م)، انتقلت إلى اسطنبول وبدأ هناك تشكل الموسيقى التركية التي استندت أساسا إلى الموسيقى العربية والغناء العربي، وباعتبار أنه كان هناك امتداد للعثمانيين باتجاه البلقان منهم اكتسبوا من الاتجاهات الأخرى أيضا، وبالتالي، حصل عندهم تمازج تأثر بـ٧٠٪ من الموسيقى العربية و٣٠٪ من جنوب دول الاتحاد السوفيتي السابق ومن البلقان، وتشكلت نكهة جديدة، ولكنها كانت أقرب إلى الموسيقى البحتة أكثر من الغناء. الغناء العثماني في غالبه غناء عربي باللغة التركية. أما الموسيقى العثمانية فهي موسيقى نسبة الوجود العربي فيها أقل من الغناء بسبب التلاقح مع الموسيقات الأوروبية في البلقان وغيرها. وهنا أريد أن أقول، حتى إذا تفحصت القوالب الغنائية التركية تجد أسماءها عربية مثل «القصيد»، و«الغزل»، وغيرهما وإذا استمعت إليها تجد أنها متشابهة كثيرا مع الغناء العربي. الآن ما حصل هو أنه بعد أن أصبحت اسطنبول مركزا كبيرا، تبنى العرب الموسيقى التركية وليس الغناء التركي حيث تبنوا البشرف واللونغا وغيرهما.

> ”العلاقة بين الموسيقى العربية والتراثية موضوع طويل جدا، وسبب الخلط أنهما فرعان من موسيقى شرقية واحدة“

لكن هناك بعض مقامات الموسيقى التركية التي دخلت في صميم النسيج الموسيقي العربي؟

لا أعتقد أن ذلك صحيح. لا أنكر أن هناك مقامات أسماؤها عثمانية بحتة ولكنها موجودة ومتداولة منذ أيام العالم الموسيقي (صفي الدين الأرموي البغدادي) ولكن اسمها لم يكن اسما تركيا. هو كان يرقم المقامات بالأرقام يقول: المقام الأول، المقام الثاني.. وهكذا. وهذا موجود وموثق في كتابه الشهير الأدوار. أما الأتراك فقد سموها «يكاه، دوكا...إلخ» أي ترجموا مصطلحات الأرموي إلى اللغة التركية. فهي بالنتيجة ليست تركية. طبعا بعضها كان نتيجة امتزاجات ولدت مقامات جديدة في العاصمة العثمانية وهذا صحيح. وأنا قلت لك إن العثمانيين أصبح عندهم امتزاج في العناصر الموسيقية ناتج من الشرق ومن امتداداتهم الأوروبية، لكن العرب اعتمدوا الأشكال التلحينية في الموسيقى الآلية العثمانية، اعتمدوها ولحنوا عليها، وإن كانت اللونغات والسماعيات العربية ذات نكهات مختلفة قليلا فأريد أن أقول: إن أي سماعي تركي لو أخذناه ووضعنا عليه كلمات عربية وغنيناه فسيطلع موشحا. طبعا قالب الموشح يختلف ولكن تحس كأنك تستمع إلى موشح.

إذن، كان التمازج كبيرا جدا ولكن في النتيجة، الموسيقى والغناء العربيان أسبق على الحضارة من الموسيقى التركية، وبالتالي فنحن نُعد نبعا للموسيقى العثمانية وقد استعدنا منهم أشياء وأخذنا تطويراتهم وهذا واقع حضاري. العرب كما تعلم أخذوا من اليونان وأعطوا أوروبا بعد ذلك وهذا تمازج إنساني مهم جدا. واعتقد أنه من الجميل اليوم أن تحدد ملامح العلاقة، ونأمل أن هذه العلاقة تبقى إيجابية، خصوصا أن الموسيقى العربية التقليدية والموسيقى التركية التقليدية مهددتان اليوم من هذه الهجمة الموسيقية الغنائية التي تسطح الأذواق في جميع أنحاء العالم. ونأمل أيضا أن نستطيع أن نحافظ على جزء من تراثنا الذي يُهدد يوميا ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تؤكد الدراسات التي وضعت حول تاريخ الموسيقى أن هناك تجسيدات أثرية لآلة العود، وجدت في مصر القديمة منذ القرن الثلاثين قبل الميلاد، وذلك لشكلها الأولي وعنقها الطويل، كما وجدت تجسيدات أخرى مماثلة في مرحلة متلازمة، في حضارات العراق القديمة، وشمال سورية، حيث لا تزال آلات وترية شبيهة تستعمل حتى الآن. ولعل هذه المكتشفات تصحح ما كتبه المؤرخون والدارسون العرب حول أصل العود الإيراني، مع ملاحظة وجود آثار قديمة لاستعمال تلك الآلة في كل من إيران والهند القديمة، ولكنها لا ترجع في عمقها التاريخي إلى أبعد من تلك التي وجدت في الآثار العربية.

جان الكسان - سورية

العود.. أقدم الآلات الوترية

في الجدارية الموجودة في قصر الحير الغربي الأموي في سورية، تتجسد قيمة تاريخية وفنية عالية القيمة حول هذا الموضوع من منظور النقد التحليلي المقارن، وفي جميع الكتابات عن الموسيقى استأثرت آلة العود باهتمام استثنائي وخاص. ومن هنا، ولأن آلة العود تحتل مكانة رفيعة في خارطة الموسيقى العربية وتاريخها، فقد حقق مهرجان الأغنية السورية في دورته الثالثة التي أقيمت في مدينة حلب سابقة مهمة باختيار آلة العود محورا لندوته عام ١٩٩٦، حيث شاركت فيها كوكبة من الدارسين والباحثين في تاريخ الموسيقى إلى جانب معرض مرافق للنماذج المعروفة من آلة العود، قديمها وحديثها.

ويؤكد الباحث الموسيقي صميم الشريف مقولة اكتشاف العود في مصر الفرعونية قبل ٣٥٠٠ سنة، وبالتحديد في ظل حكم الأسرة الثامنة عشرة، وقد بدا ذلك في النقوش والنحوتات التي عثر عليها العلماء في آثار ومعابد تلك الدولة التي يظهر فيها العود، ذو العنق القصير، كآلة أساسية في الفرق الموسيقية.

وقد عثر العلماء الذين نقبوا في آثار مدينة طيبة على آلة عود ذات عنق قصير، سلمت من عاديات الزمن وعلى الريشة الخشبية التي كانت تستعمل في الضرب عليه.

والمعروف أن هناك بعض الآلات الوترية قد سبقت ظهور العود كالصونجة والكنارة، وقد ورد ذكر آلة العود في (العهد القديم) أكثر من مرة، حيث جاء اسم (يوبال) كمخترع لآلة العود والمزمار، كما جاءت جملة (ارفعوا نغمة وهاتوا دفا وعودا حلوا مع رباب)، ويقول الدكتور العالم محمد أحمد الحفني إن أول من استعمل العود هو لامك بن شالح بن خطيل بن عياد بن احلول بن قايين بن آدم.

أما العالم والمؤرخ أحمد باشا تيمور، فبين أن تاريخ العود يرجع إلى أيام طوفان نوح، أما عن أوتار العود فإن آلة العود الآشورية كانت ذات وترين بخلاف العود المصري الذي كان بأربعة أوتار.

ويدعي الفرس أنهم كانوا السباقين إلى اختراع آلة العود، وكان العود لديهم ذا عنق طويلة، والريشة التي تستخدم في الضرب عليه من أصداف السلاحف، ولهذا فإن العود الفارسي يشبه الطنبور.

أما عن العود العربي فيتحدث ابن عبدربه قائلا: «كان أصل الغناء ومعدنه في أمهات القرى من بلاد العرب ظاهرا، وهي المدينة والطائف وخيبر ووادي القرى، وهذه القرى من مجامع أسواق العرب، وهذا يعني أن الحجاز، بالإضافة إلى مركزها التجاري، كانت مركزا ثقافيا تتبارى في أسواقه مختلف الفنون السائدة آنذاك.

وكان منصور زلزل - من العهد العباسي - أبرع أهل زمانه في العزف على العود، وإليه يعود الفضل في صناعة العود الكامل أو ما يعرف بعود الشبوط الذي فاق العود الفارسي جمالا وكمالا، وكان الكندي من عازفي العود المعدودين، وهو أول من فكر في إضافة الوتر الخامس إلى العود وسماه بالزير الثاني، غير أن تمسكه بأن كل شيء يخضع للعدد (أربعة) جعله يحجم عن ذلك عمليا. واكتفى بما توصل إليه نظريا عن طريق تسويته الخاصة - يعني بدوزانه الخاص - شأنه في ذلك شأن الفارابي وابن سينا اللذين جاءا بعده.

وكان الفارابي أيضا أبرع عازفي زمانه على العود، ولهذا فإن شغفه بهذه الآلة، جعله يتعمق في دراستها، كما فكر - مثل الكندي - في إضافة الوتر الخامس نظريا، ومثله فعل ابن سينا وفكر في إضافة الوتر الخامس للحصول على ديوانين كاملين. أما الذي حقق هذه الإضافة عمليا فكان زرياب وقام بصبغ الأوتار بألوان معينة، فصبغ الزير الثاني أي الوتر الخامس الذي أضافه باللون الأحمر، والزير الأول بالأصفر والمثنى بالأحمر، وترك المثلث على لونه الطبيعي، الأبيض، أما الرابع، وهو أغلظ الأوتار فقد صبغه باللون الأسود.

فتاة فلسطينية بريشة جين بورتالز

العود الشائع استخدامه اليوم ينقسم إلى ثلاثة أنواع هي:

- العود الكبير، وطوله من الكعب إلى الأنف ٧٣ سم، وطول الوتر ٦٣ سم، وهو سلطان الآلات وأصواته تتفق وأصوات المغنين القوية والقادرة العريضة.

- العود المتوسط، وطوله من الكعب إلى الأنف ٦٦ سم وطول الوتر ٥٨ سم، وأصواته تصلح لأصحاب الأصوات الناعمة والرقيقة.

- العود الصغير، وطوله من الكعب إلى الأنف ٥٩ سم وطول الوتر ٥٢سم، وتصلح أصواته لصاحبات الأصوات الحادة من المغنيات.

على أن أكثر هذه الأعواد استعمالا هو العود الكبير.

وقد انتقلت آلة العود إلى أوروبا منذ القرن الثامن الميلادي، ودخلت بين الآلات الموسيقية في الفرق الموسيقية وآلة الصالونات، وقد قامت إنجلترا وألمانيا وفرنسا بصناعة نماذج عديدة منها، ولكن ظهور البيانو الذي استكملت صناعته قضى على آلة العود، لأنه آلة موسيقية مناسبة أكثر من العود في الموسيقى الأوروبية.

ويقول الباحث يوسف طافش في دراسة عن آلة العود لخصها في تقديم إحدى ندوات مهرجان الأغنية السورية في حلب عن آلة العود: استطاع العرب في أول نهضتهم أن يوجدوا لآلة العود عائلة من تسعة فروع وأشكال هي:

المزهر - الكران - العود المدرسي - العود الكامل - البريط - الموتر - العود الشبوطي - المغني - القويطرة.

ويقول الباحث مجدي العقيلي: «لقد شاهدت في تونس عودا اسمه (الجنزة)، يمكن أن نعتبره عاشر هذه الأنواع من عائلة العود، وإلى جانب هذه الأعواد كانت هناك آلات موسيقية أخرى متعددة، ولكنها لم تستطع مزاحمة العود في مكانته».

ويؤكد كل من عمل في ميدان الموسيقى، أن آلة العود قد لاءمت الألحان الغربية كافة، ومع هذا فهناك من يدعو إلى الاستغناء عن آلة العود وتنسيقها من التخت الشرقي.

يقول الباحث والموسيقي والعازف محمد قدري دلال في حديثه عن مدارس العزف على آلة العود في الشرق، إن الارتجال نوع من التأليف يتم لحظة تلقيه، وهو المعول عليه في بحثنا في مدارس العزف على العود في الشرق لتصنيف هذه المدارس من حيث الإتقان، ثم من حيث الانتماء، ثم من حيث (القفلة)، وهذه الأخيرة مهمة جدا، وقد أكد عازف من القدماء باللهجة الدارجة (عفس قد ما بدك بس اقفل كويس).

ومدارس العزف لدى الباحث أربع:

١ - المدرسة التركية: وتمتاز بأسلوب عازفها الخاص، توجد معاهد كبيرة تخرج عازفين مهرة وأكاديميين بأسلوب تعليمي، يستند إلى تراث عريق من المؤلفات الآلية والغنائية.

٢ - المدرسة البغدادية: يجسد هذه المدرسة الأخوان جميل ومنير بشير، اللذان غاصا في الفولكلور العراقي والتراث واستقيا منهما أسلوبهما، ويتميز العازف جميل بغلبة الجماليات في ارتجالاته الرصينة، أما منير فتغلب على ارتجالاته الصبغة الفلسفية.

٣ - المدرسة المصرية: أهم ما يميز هذه المدرسة استخدام الاهتزاز (التروميلو)، وهو أن يحرك العازف الريشة حركات سريعة بين الحين والآخر وخاصة في القفلة، وأكثرهم - عدا السنباطي - حافظ لجمل يكررها أو يخلق جملا غير متكاملة، فتبدو الارتجالات كأنها مكررة.

٤ - المدرسة السورية: تلاميذ هذه المدرسة يعتمدون على أنفسهم، وقد استطاع البعض بفضل قدراتهم الخاصة، أن يكونوا مدرسة لها معالم واضحة من حيث تقنية اليدين وصياغة الجمل اللحنية المرتجلة، وأول هؤلاء عمر نقشبندي وعزيز غنام ونديم درويش.

درس الباحث الموسيقي نوري إسكندر موضوعا صعبا، هو البحث في آفاق العود المستقبلية بنوع من استشفاف البعد الزمني، نتيجة لمراقبة تطور عزف العود على مدى النصف الثاني من القرن العشرين.

والمعروف أن آلة العود لها مجال صوتي محدد من الأدنى إلى الأعلى في حدود ثلاثة أوكتافات (دواوين)، كذلك لها طابع صوتي مميز، وهي تعطينا فكرة واضحة عن تطور الأداء على مر السنين.

وعلى الرغم من أن دور آلة العود كان كبيرا في التخت الشرقي، فإن التقنية ومجالات الفرق كانت محدودة ضمن أوكتاف ونصف الأوكتاف تقريبا.

وقد أثرت المستجدات التي تأثر بها الموسيقيون من الموسيقى الغربية في طريقة العزف على العود كما يلي:

أولا: أضيفت الأريجات والإكوارات إلى هذه الآلة.

ثانيا: اتساع مجال المقام كما هي الحال في السلم الغربي أكثر فأكثر، مما اضطر العازف إلى استخدام بوزوزيونات أوضاع جديدة، للدخول إلى عمق صدر العود ضمن مجالات ثلاثة أوكتافات تقريبا.

ثالثا: استعمال السلالم الكتروماكتية الملونة، أي تسلسل درجات السلم بأبعاد الأنصاب.

رابعا: استعمال القفزات الجريئة في المسافات الموسيقية التي لم تكن موجودة إلا بقلة في موسيقانا التراثية: الموشحات، والقائد، وغيرها.

خامسا: التأثر بالآلات الأوروبية.

سادسا: تحسين صناعة العود في معظم البلاد العربية.

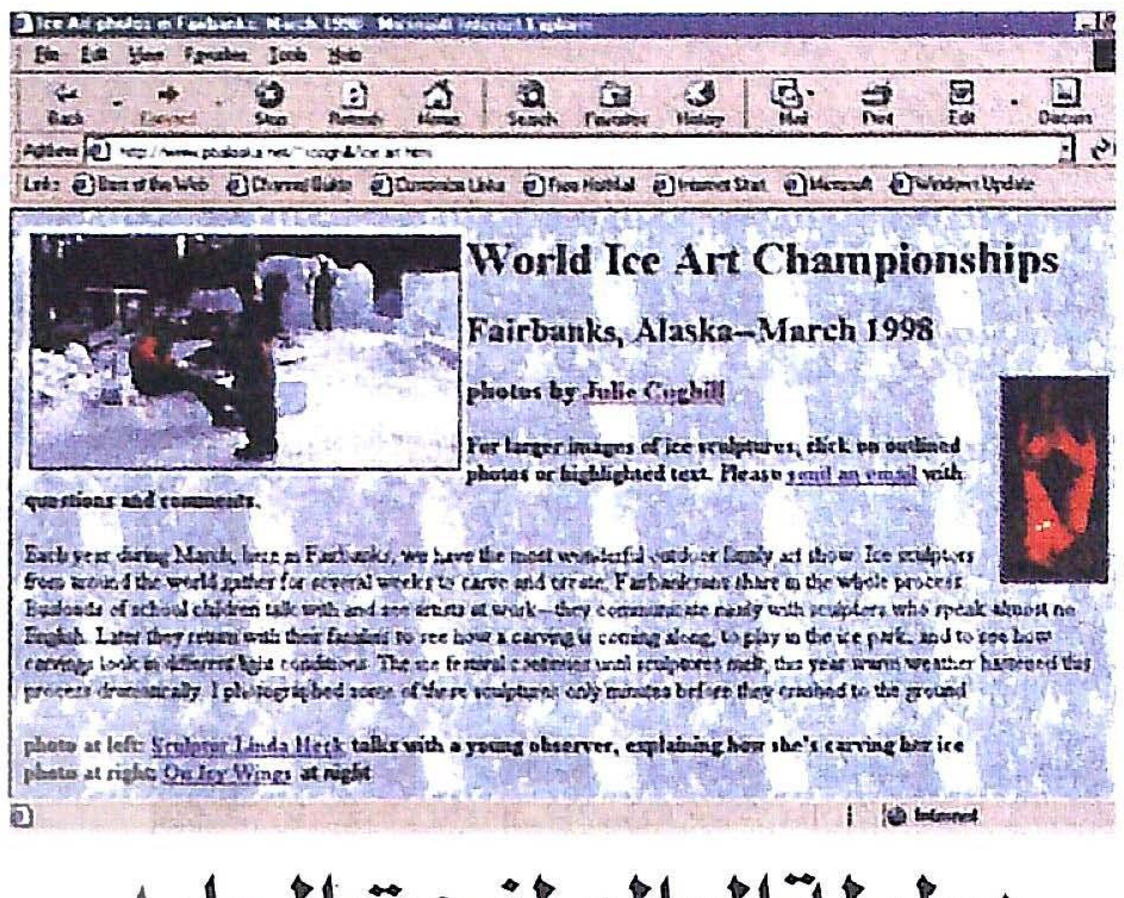
سابعا: كتابة أعمال جديدة بأشكال وقوالب جديدة لآلة العود ذات الصيغ المفتوحة.

والفنان المبدع هو الذي سوف يفتح الآفاق المستقبلية لآلة العود، عندما يفتش عن المضامين والأشكال الجديدة في الموسيقى العربية مع المحافظة على الأصول والجذور، ولا مانع من تكسير وانتقالات مقامية جريئة جدا، للحصول على أجواء مسارات جديدة في المقام أو في الجمل الموسيقية للوصول إلى تعابير جديدة أكثر، وهناك جراة أكبر في التكسير، والقصد أن آفاق المستقبل لآلة العود لا تفتح كما يجب إلا من خلال العازف ذي المهارة التقنية العالية، مرافقة بالفكر الموسيقي والوعي الموسيقي لتاريخ الموسيقى وحاضرها ومستقبلها ◆

ما زلت أواصل مروري بمحطات عديدة على شبكة الإنترنت . يستوقفني الكثير منها، لغرابته أو لجماله أو لندرة صوره، وسأظل ألاحق هذا العالم العجيب، وتسعدني مشاركتكم تذوق هذا العالم الفني أيا كان نوعه وطبيعته.

م.ع - الكويت

انترفنون



بطولة العالم لنحت الجليد

http://www.ptialaska.net/~rcoghill/ice.art.html

في شهر مارس من كل عام، تحتفل «ألاسكا» ببطولة العالم لنحت الجليد، وتُعرض نماذج من المنحوتات الفنية الكبيرة الحجم في ساحة مخصصة لذلك، حيث يتجمع النحاتون من شتى بقاع العالم لخوض تجاربهم الشخصية في النحت. ويستمر المهرجان حتى تذوب قطع الجليد الرائعة التي ابتدعتها الأنامل الفنانة، وتختلف التصاميم في مواضيعها وأشكالها وأحجامها، بل وحتى دقة النقوش فيها. وتخصص مساحة معينة من الساحة يفسح فيها المجال للأطفال لتجربة فن النحت بخبرتهم البسيطة.

لهذا المهرجان السنوي خصص هذا الموقع على الشبكة، وذلك لعرض كل المنحوتات الجليدية لأولئك الذين لم يحالفهم الحظ لمشاهدتها على الطبيعة في «ألاسكا»، وقبل أن تذوب مكعبات الجليد الضخمة!

يحتوي الموقع على تسع وصلات تعرض للمتصفح مختلف الأعمال النحتية التي تمت في ذلك المهرجان مع أسماء نحاتيها وكذلك اسم المنحوتة، موقع جميل يستحق المرور به والتعرف على نحت الجليد السنوي في «ألاسكا» .

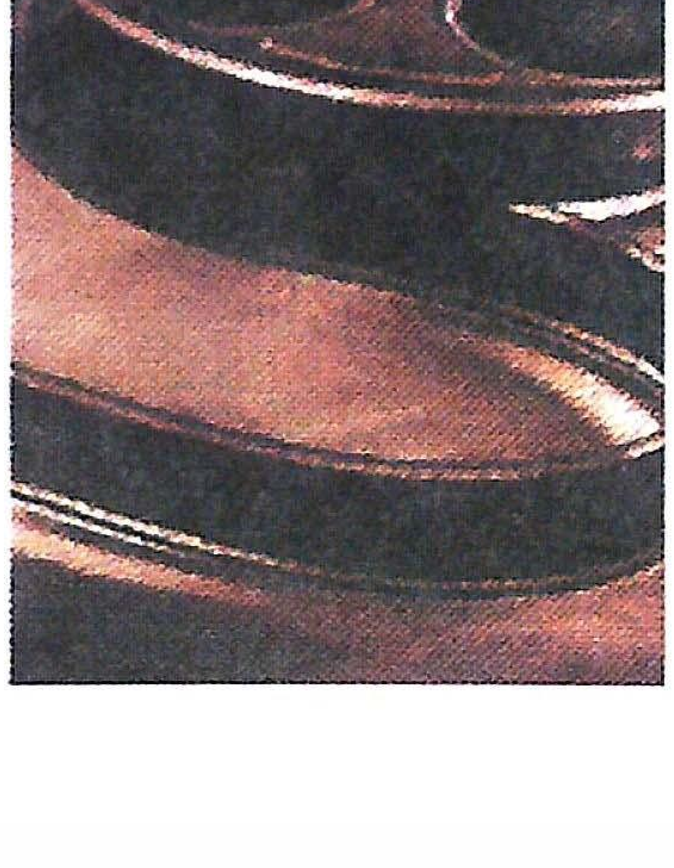
النحت الحديث

http://www.centuryorthodontics.com/sculptsectionframes.html

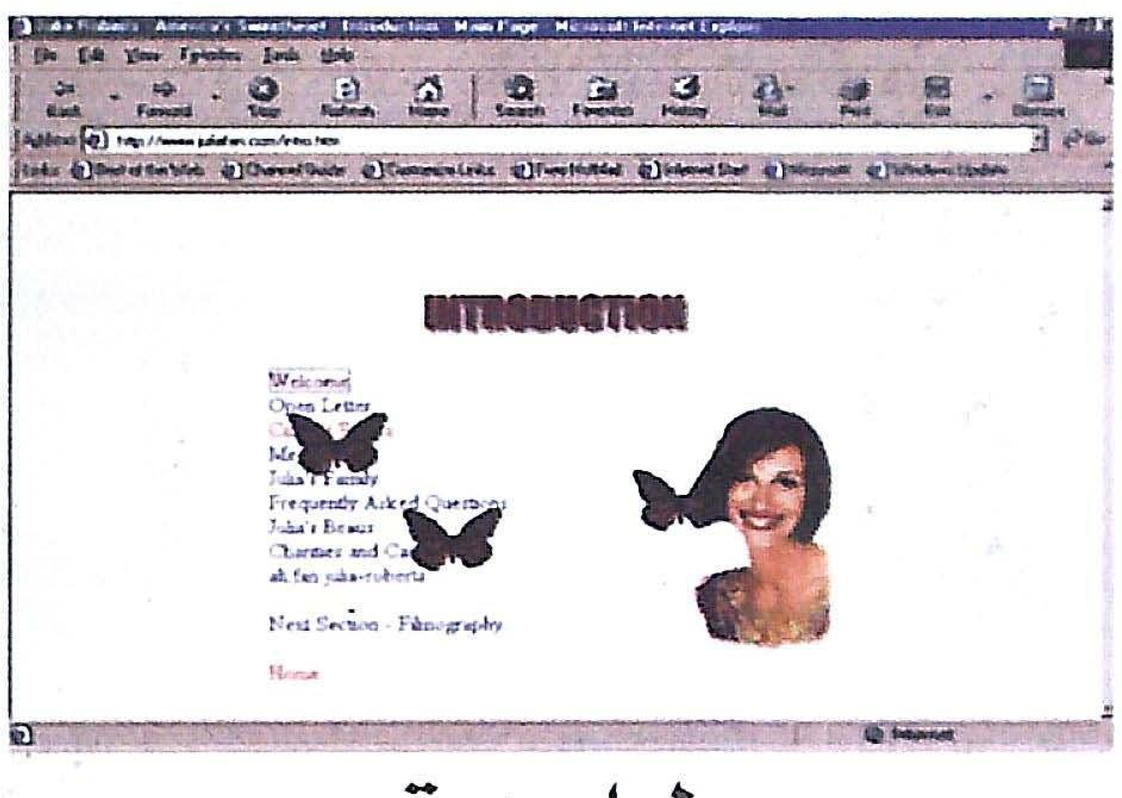
موقع فني يختص بفن النحت والتصميم الحديث، تتنوع أشكال المنحوتات فيه ما بين الجماد والحيوان والنبات، وأيضا بعض التصميمات الإنسانية ذات المنحى الحديث. يستخدم النحاتون في هذا الموقع مواد مختلفة الأشكال والأنواع والألوان، كالمعادن الصلبة واللينة وكذلك الأخشاب سهلة النحت والتشكيل، وأيضا الفضيات والنحاس والبرونز وبعض القطع المأخوذة من لعب الأطفال، وقطع غيار السيارات وحمالات الملابس والأقراص المدمجة التالفة، وبعض الأدوات الكهربائية والخردة، بحيث يشكلون من خلالها قطعا فنية نادرة بتصميمات فريدة من نوعها، تُعرض وتُباع عبر هذا الموقع الإلكتروني للمهتمين بالنحت والتصميم.

الأفلام الصامتة

http://www.csse.monash.edu.au/~pringle/silent/



صفحة سينمائية تعنى بالأفلام الصامتة وتاريخها وتتضمن الصفحة كذلك تسعة تفصيلات مختلفة تتعلق بالسينما الصامتة، وتتنوع ما بين دراسة حول الموسيقى في السينما الصامتة ونجومها، وأشهر دور العرض العالمية ودراسات متعمقة حول نشأتها وأبطالها المشاهير، يقدم الموقع كذلك وصلات متفرعة مختصة بالسينما الصامتة والحقب الزمنية الأكثر شهرة في التاريخ.



«جوليا روبرتس»

http://www.juliafan.com/intro.htm

صفحة خاصة بالفنانة السينمائية جوليا روبرتس، تجدد معلوماتها بشكل دائم، تعطي المتصفح معلومات متكاملة حول المشاريع المستقبلية للفنانة (جوليا) ، وأهم تصريحاتها الصحافية ومشاركاتها في مهرجانات السينما العالمية مدعمة بالصور الحديثة والنادرة. يتخلل الموقع عدد من المقالات التي كتبت عنها، ورسائل المعجبين ومحبيها من أنحاء العالم كافة. الموقع مزود بعدد هائل من الصور الشخصية لها، التي اقتبس معظمها من أفلام شهيرة سبق أن أدت دور البطولة فيها. يحتوي الموقع على- فيلموجرافيا - بكل الأفلام التي قدمتها على الشاشة الفضية، والتي حصلت من خلالها على جوائز الأوسكار عن أحسن تمثيل وأداء.

على جهازك الشخصي

البث المباشر لآخر الأفلام

مع التطور المتسارع لوسائل الاتصال الحديثة بكل أشكالها، أصبح من المتاح وبكل سهولة ويسر، عرض أفلام الفيديو المسجلة ونقلها على شاشات الكمبيوتر الشخصي.

فحينما أصبحت الموسيقى في وقت من الأوقات عنصرا رئيسيا في عالم الإنترنت، أصبحت هناك ثورة شبيهة بها على وشك الانتشار وهي السينما على الإنترنت. غير أن ما يعطل انتشار هذه الخدمة على شبكة الإنترنت ليس إلا عجز وسائل الاتصال المعاصرة وعلى رأسها الخطوط الهاتفية - العادية - عن توفير المواصفات المطلوبة لها، مثل نقاء الصورة ووضوحها ووصولها في الزمن المناسب وتطابقها مع الصوت بشكل صحيح ومريح للمتلقي.

منذ فترة، دخلت تقنية فنية واقتحمت عالم الإنترنت، إنها « MPEG » وهذا المصطلح ما هو إلا نتاج لعمل مجموعة من الخبراء في حركة الصور على الشبكة، وقد بدأ العمل فيها وتطويرها منذ الثمانينيات، وتهدف إلى وضع أسس معيارية متعارف عليها لتلك الصور المتحركة، أي الصور السينمائية ودمج الصوت مع الصورة.

فإذا كان الفضل في نقل ملفات الموسيقى يرجع إلى «MP3»، فإن الفضل في نقل ملفات الفيديو يعود إلى «MPEG»، وخصوصا الإصدار الرابع منها «MPEG-4»، الجديد الذي يتيح نقل ملفات الفيديو وتبادلها عبر الشبكة بشكل متتال ومن دون انقطاع وبنوعية عالية من الوضوح والصفاء.

تقوم القاعدة الأساسية فيها على ضغط الملفات، أي تصغير حجمها لكي يتسنى نقلها عبر الإنترنت بنقاوة جيدة وسرعة عالية. وقد عمل الباحثون على تطوير هذه التقنية منذ الثمانينيات حتى وصلت إلى ما وصلت إليه الآن.

ثم ظهر الإصدار الثاني من «MPEG» في بداية التسعينيات ليتلاءم مع «MPEG-3» الذي طُوّر لاحقا. ما حدث بعد ذلك، هو دخول شبكة الإنترنت للمسرح، ثم لاستعراض النصوص والمقالات، ثم انتقالها إلى شيء أكبر من صفحات «الويب» إلى بيئة تفاعلية Interactive، تقوم على عناصر متعددة كالموسيقى والصور، وأيضا الرسم الجرافيكي Graph-ics.

يرى معظم خبراء الكمبيوتر أن من أهم المشكلات التي يواجهها مستخدمو الكمبيوتر والإنترنت، هو ضياع بعض البيانات من الملفات المضغوطة في أثناء انتقالها عبر الشبكة، مما يؤدي إلى عدم وضوح الصوت للتعويض عن هذا النقص والقيام بإصلاحه.

ربما يعلم الكثير من مستخدمي الإنترنت، أنهم يستطيعون إنزال ملفات الفيديو، لكن على نطاق ضيق، وسيكون لتقنية «MPEG-4» الفضل في التغلب على الكثير من المشكلات الفنية، وأهمها مشاهدة الأفلام المباشرة بشكل سلس ومتتابع من دون الحاجة إلى الانتظار حتى الانتهاء من إنزال المواد إلى الكمبيوتر الشخصي، ومن ثم البدء بمشاهدتها. تشهد التكنولوجيا كذلك تقنية متطورة، وهي إمكان عرض الأفلام على شاشة الهاتف النقال، ولا نزال في انتظار جديد التكنولوجيا بإيجابياته وسلبياته.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكل فن أبجديته التي تشكل لغته الخاصة. وإذا كان التشكيل يتعامل مع الخط واللون والمساحة والفراغ، فتلك حروف أولية تتشابك فيما بينها لتكون لغة شديدة الخصوصية، معرفتها وفهمها يتيحان للمتذوق ولوجا سهلا إلى عالم العمل الفني، ويعينانه على قراءة متعمقة لمستوياته الفكرية التي كثيرا ما تغيب عن المتلقي الفاقد لأبجديات هذه اللغة.

وقد رأينا أن التذكير بهذه الأبجدية وتبسيطها، إلى حد لا يقربه الخلل، هو أمر بات مطلوبا الآن وبإلحاح، فبزيارة سريعة إلى معرض في أي قاعة وفي أي قطر عربي، سنكتشف كم هو قليل - إلى حد الخجل - عدد متذوقي الفن التشكيلي في وطننا العربي الكبير!!

د. محمد راضي - مصر

طبيعة صامتة للفنان سيزان

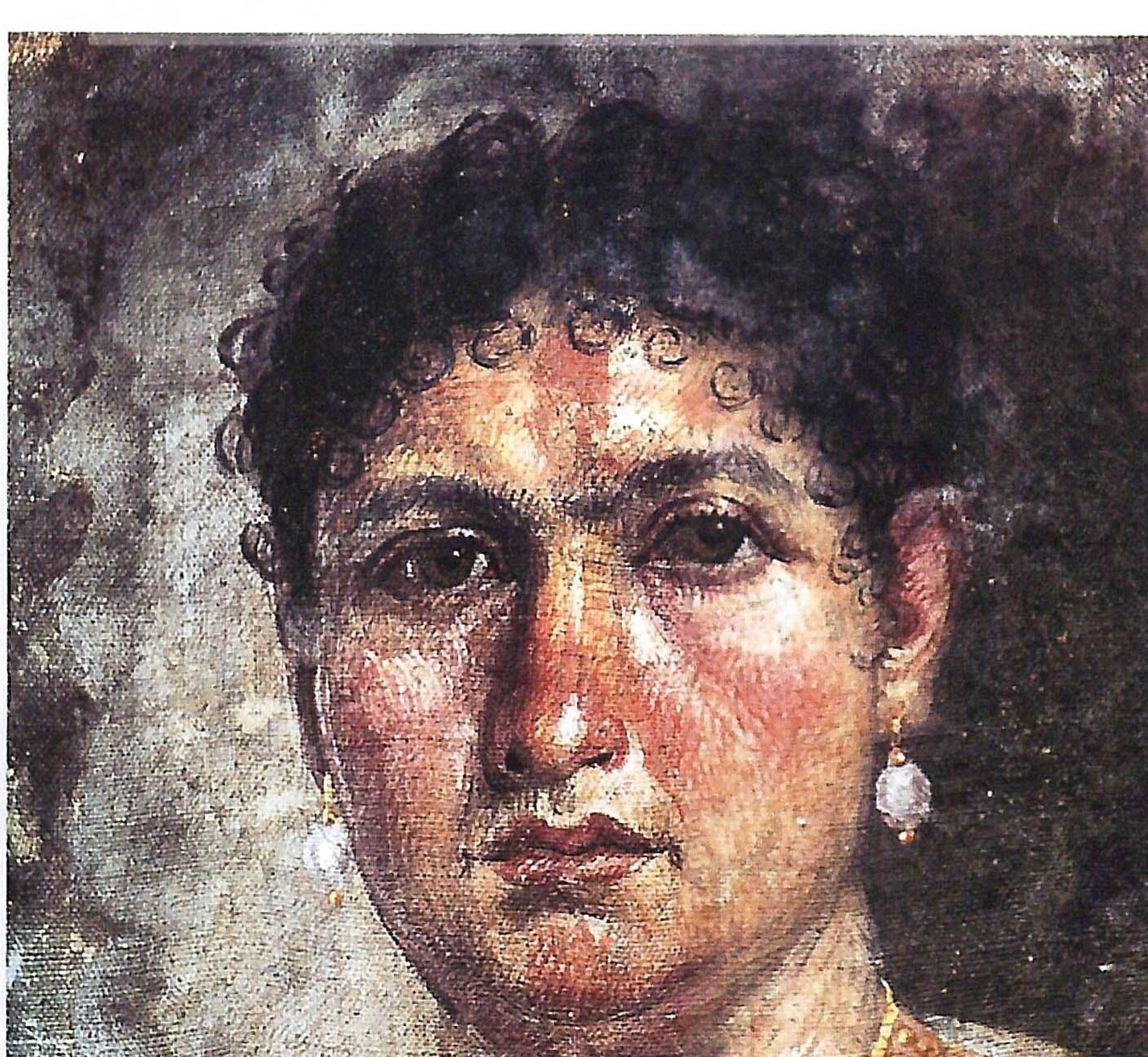
أبجدية اللغة التشكيلية

كيف تقرأ اللوحة؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التصوير - أيا كان وسيطه (مادته) - لغة عالمية، متعددة الجنسيات والأعراق، تتصل بوساطتها الأسباب بين الفنان والذائق ليغدوا مواطنين عالميين، حيث يصير حق صناعة الجمال وحق الاستمتاع به حقين فطريين من حقوق المواطنة العالمية من دون تمييز بين لسان ولسان، أو بين جنس وجنس، أو بين دين ودين.

ينقل إليك الفنان التشكيلي فكرا وانفعالا ممتزجين في إطار ومحتوى جماليين على جناح لغة بصرية ثنائية الأبعاد. ولا شيء يستثير قريحته كهذه اللوحة الفارغة المسطحة البيضاء tabula rasa التي تنتظر مؤالفته البارعة بين عناصر تلك اللغة من أشكال وخطوط ومنعطفات ومساحات وتدرج في النغم اللوني وكثافة اللون والملمس ولعب بالأضواء والظلال. يستخدم المبدع أبجدية هذه اللغة بأساليب منوعة ليولد في مطالع اللوحة نفسها إحساسا بالكتلة والحجم والحركة والضوء والعمق ومن ثم المكان، فإذا السطح الأجوف الخالي من المعنى، عالم ملهم موح أخاذ، تبحر فيه عين الذائق كما تبحر عين الناقد، فتتعدد الرؤى ويتعدد التأويل، وتأتلف عناصر تلك اللغة في سياق تمثيلي representational أو غير تمثيلي non-representational للتعبير عن ظواهر واقعية أو ميتافيزيقية أو سردية (كما في الموضوعات الأسطورية)، أو تجريدية خالصة من شبهة المعرفة والتجسد. ويعتمد الفنان، لنقل شحنته الانفعالية في المحل الأول، على اختياره للوسيط medium من ألوان زيتية أو مائية أو باستيل أو أكريليك أو فريسكو... وما إلى ذلك من وسائط،



وجوه الفيوم الخالدة

كما يعتمد على أسلوبه الخاص وتقنية تشغيله لخاماته ليخرج للناس عملا متفردا، نسيج وحده، يحمل بصمته الخاصة المميزة.

في الحضارات القديمة، خضع الفن لاعتبارات غير فنية، خارجة عنه، حاكمة لتوجهاته وأغراضه، بعضها أملته القبيلة، وبعضها أملاه الدين أو البلاط الملكي أو الثورة، مما حصر وظائف الفن في حدود خدمة الأساطير أو الشعائر أو الأثاث والرياش أو السياسة أو الموضوعات التعليمية. وكان الفنان آنذاك لا يعدو أن يكون موظفا ذا خبرة خاصة، أو صانعا ماهرا، لا مبدعا خلاقا، وفي القرن التاسع عشر، صعدت الطبقة الوسطى، ولم تعد أذواق رعاة الفنون، من ملوك ونبلاء، القوة غير المدافعة التي تملي على المبدعين نوازعها وأهواءها، فقد ازدهرت سوق الفن ومعارضه المتاحة لعامة الشعب، وفرضت الطبقة الوسطى ذوقها على الأوساط الفنية من دون أن تغل يد الفنان بأخذه على الرغام إلى طرق موضوعات والتزام أساليب لا تصادف هوى في نفسه. هنالك اتخذت اللغة التشكيلية مفردات أكثر حداثة وتحررا من مفرداتها الكلاسيكية الصارمة، وابتدع الفنان من الرموز والعلامات ما تراءى له أن يكون موصلا جيدا لفكره وشعوره ومقاصده، إلى أن أهلّ القرن العشرون فأصبح العمل الفني سؤالا مفتوحا، قوامه الشكل (الفورم)، يطرح الفكر والشعور والمقاصد جميعا لتأويل غير نهائي يتعدد بتعدد مطالعي العمل الفني.

اللغة التشكيلية، مثلها مثل اللغة المنطوقة، كائن حي، متجدد الدماء، متنوع السياق، تتقلبه العصور والحقب بتقلب حاجات البشر بينها. والحاجة إلى الجمال، أي إلى خطاب الفنان لجمهوره، مفطورة في الإنسان كحاجته إلى الطعام والشراب والمحادثة، فالفن ظاهرة اجتماعية على الصعيد العام والكلي، فردية على الصعيد الخاص والشخصي في تلك العلاقة المتفردة بين المبدع والمتلقي، والتي يعاد فيها إبداع العمل في نفس هذا الأخير عند كل مطالعة.

مفردات اللغة التشكيلية:

الشكل form:

المظهر الكلي للعمل الفني، من منظور ثلاثي الأبعاد هو ما يدعى بالشكل. إن بوسعك الحديث عن الشكل في الموسيقى وفي الشعر، حديثك عنه في الفنون البصرية، على اختلاف في المفردات والمعطيات، وما الشكل إلا العلاقة بين أجزاء العمل، وتأثرها في نسيجه الكلي. والسبيل إلى إدراك الشكل في الفنون البصرية هو الرؤية المزدوجة بالعينين معا binocular vision، حيث ترى كل عين على حدة الشيء المرئي من زاويتها الخاصة، لكي ينشط الذهن، من بعد، متوفرا على المزج بين الصورتين لإنتاج صورة واحدة ثلاثية الأبعاد. ويستطيع المرء أن يستيقن من صحة هذه الفرضية بإغلاق إحدى عينيه حتى يقف على ما سيلاقيه من عسر في الإدراك الصائب لشكل الأشياء، وعلاقاتها المكانية.

كما يمكن إدراك الشكل بوساطة حاسة اللمس التي يستثيرها فن النحت بخاصة، حين ترسل إشارات من اليد اللامسة إلى المخ لتترجم إلى صيغة شكلية خالصة، أما فن التصوير الزيتي وما إليه فلا يسعه إلا أن يوحي إلى مطالعه بالأبعاد المكانية الثلاثية التي هي بالمقابل علة وجود raison d'etre فن النحت.

ويتألف الشكل من امتزاج عدة عناصر من بينها الخط، واللون، والضوء، والظل، والمساحات. وبوسع كل من هذه العناصر أن يلعب أدوارا أخرى في العمل الفني بخلاف الشكل، مما سيأتي في

موضعه.

وتقتضي القراءة العصرية الواعية للوحة التشكيلية تجريد الأشياء من شيئيتها لمطالعة العمل كشكل خالص. الصعوبة لا تكمن هنا في الفن التجريدي وإنما في التصوير العيني للشخوص والطبيعة والأشياء الملموسة، حيث ينبغي أن تؤخذ العين بالدربة على اختزال المجسد إلى المجرد، والمعرفي إلى الجمالي لاستخلاص الشكل الحر من تضاعيف الشيء العيني concrete المقيد. ينتزع هذا الاختزال الأشياء من وجودها «السوقي» bannal إلى وجود مفارق متعال transcendental. لابد هنا إذن، من إعمال حر ومتوقد لخيال المتذوق، ولابد من إعمال للذهن يعمد إلى بث خلل ما في آليات العملية الإدراكية للمعطى الحسي المجسد والمألوف، ولنضرب مثلا لنستجلي طبيعة هذا الخلل المتعمد:

خذ مثلا إدراكنا المعتاد لشجرة، الشجرة هنا معطى حسي sensory datum ، والحاسة النشطة هي البصر، حيث تقع صورة الشجرة على شبكية العين فتنبعث النبضات أو الإشارات العصبية الصاعدة إلى مركز الإبصار في المخ لكي تترجم بوساطة التداعي association إلى مدرك حسي ذي دلالة معقودة الأواصر برصيد معرفي سابق هو بمنزلة الملصقات الجاهزة على الأشياء، أي مسمياتها المعروفة والمكتسبة بالتعليم.

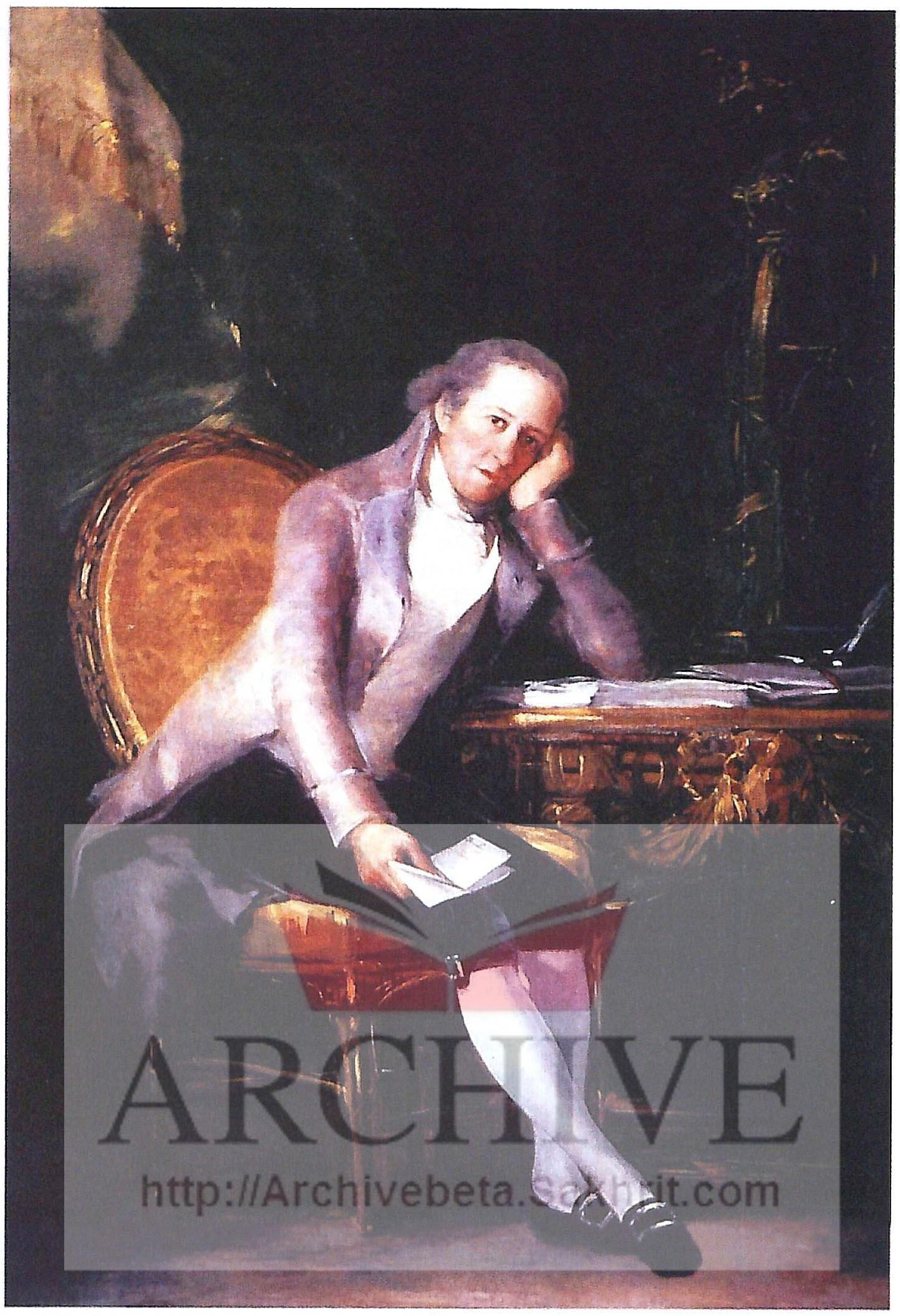
دعنا الآن نفترض أن من ينظر إلى هذه الشجرة طفل لا يتجاوز عمره بضعة أشهر، وأن ذهنه خال تماما من هذه الملصقات (المسميات)، وما الأشياء لديه بعد إلا مجردات. كيف تراه مدركا هذا المعطى الحسي في غيبة ترجمة للإشارات العصبية وغيبة تداع تستخرج منه كومة الملصقات دلالة تلائم هذا المعطى الماثل للعيان بذاته؟ الحق أن الترجمة والتداعي ليسا غائبين عن هذا الضرب من الإدراك البدائي البريء بل إنهما حاضران فيه كل الحضور، بيد أنهما ذاتيان أشد الذاتية، بما يكاد يحوّل الإدراك إلى عملية إبداعية خلاقة. ذلكم تجريد الأشياء من شيئيتها طموحا إلى توليد شكلها الخالص.

ذائق الفن في أشد الحاجة إلى آلية إدراك بريء كهذه التي ينعم بها الرضيع قبل أن تلوث حواسه وعقله الملصقات الجاهزة labels، ولكن ذلك يقتضيه تثبيطا inhibition لخبرته السابقة بالأشياء، وقمعا لآليات التداعي استبعادا للراية والملصق، واستدعاء للشكل المحض.

الاتزان balance:

يمتاز العمل التشكيلي الجيد بتحقيق التوازن بين العناصر الشكلية المكونة له (الخطوط والبقع اللونية والمساحات والأشكال والحجوم والفراغات والأضواء والظلال)، وذلك بوساطة المزج بينها مزجا يكفل لها الانسجام والتوافق harmony. وأبسط صنوف الاتزان والانسجام بين عناصر التكوين التشكيلي هو التماثل القياسي (السيمترية) symmetry. والسيمترية، في تعريفها الأصلي، هي التناظر الدقيق والتام، من حيث الشكل والحجم والموقع، بين أجزاء الشيء على جانبي محور أو خط يقسمه إلى نصفين، بحيث يصير كل نصف صورة مرآة للنصف الآخر. والمثال البسيط والمألوف للتماثل القياسي هو الجسم الإنساني، ويسعنا أن نطالعه في رسم ليوناردو دافينشي الشهير لرجل من فيتروفيا Vitruvian man.

وتلقانا السيمترية كذلك في فن العمارة، وفي الزخارف والنقوش الإسلامية والمقرنصات. بيد أن هذا التماثل القياسي بذاته ربما يعد أحد عناصر القبح في اللوحة التشكيلية، فلا بد لفن


غويا

التصوير من أن يحطم أغلال التماثل لأن الإبداع فيه، تعريفا، هو كسر المثلية والنصفية المألوفة في الأشياء، والاستعصاء على الخضوع للقياس uncommensurability. السيمترية ليست من أبجدية فن التصوير في شيء، ويوسع مريدها وعاشقها أن يطالعا نفسيهما في المرآة، أو أن يلتمساها في روائع المساجد أو الكاتدرائيات القوطية لأنها من صميم أبجدية العمارة، لاسيما الكلاسيكية، أما العمارة الحديثة فقد تمردت على هذا المفرد الأصيل في أبجديتها العريقة، ورأينا آيات هذا التمرد المحمود في إبداع «رايت» و«كوربوزييه» اللذين حطما السيمترية في الكثير من أعمالهما.

ومن ثم فإن التوازن داخل اللوحة الجميلة هو توازن بين عناصر غير متكافئة، غير متماثلة في الأحجام والأشكال والألوان والمواقع. الاتزان هنا غير سيمتري أي غير متماثل asymmetrical balance لأنه قد يقوم في كثير من الأحيان على ائتلاف أضداد.

تستطيع العين، غير المدربة، أن تعين بالفطرة مواضع الافتقار إلى الاتزان في اللوحة التشكيلية، بمجرد الشعور مثلا بقوة بقعة لونية في أحد الأركان لا تعادلها قوة اللون في ركن مقابل، أو بشدة انحناء الحواف والخطوط والتوائها في موضع من اللوحة من دون أن يقابلها شعور معادل بالحركة في موضع آخر منها. هنالك تتبدى اللوحة «غير الجيدة» كالجسم المائل الذي ينوء بثقل عند أحد أطرافه، فيكاد يسقط. نستطيع أن نسمي هذا العيب الفني بالقلق التشكيلي، على غرار القلق العروضي في ميزان البيت الشعري.

الخط line:

نستطيع أن نعرف الخط بأنه دالة مسار النقطة المتحركة. وما هذه النقطة، لدى الفنان، إلا طرف فرشاته أو ريشته أو قلمه، أو أي أداة يستخدمها لإبداع أحد الأشكال فوق سطح معين. وليس للخط، في الهندسة، سعة ولا حجم، بل إنه يكاد يكون مجردا من أي خصائص عدا موضعه. ولكن الخط، كإحدى المفردات الأساسية في اللغة التشكيلية، ذو خصائص متعددة ترتبط بكيفية رسمه، فالخط الرأسي vertical يقف في مواجهة المطالع ليسترعي انتباهه بصرامته واعتداله وقوته، والخط الأفقي horizontal يوحي بالاسترخاء والقرار والسكينة، والخط القطري diagonal يولد شعورا بالميل والزحف والسقوط. أما الخط المتعرج zigzag فذو شحنة انفعالية عدوانية حادة، بينما يوحي الخط المتموج wavy باللين والأنوثة، وخير مثال له انحناءات الجسم البشري. والخط الحلزوني spiral يستدعي شعورا باللانهائية في الحركة إلى شيء من التيه والغموض.

ويسع الخط أن ينقل شحنته الانفعالية منفردا أو بوساطة علاقته بخط آخر أو أكثر من خط، فالخطان المتوازيان parallel يوحيان بالتوازن والانسجام والحركة المتصلة اللامتناهية، والخطوط المتعامدة perpendicular والمجمعة convergent والمتقاطعة intersecting تتلاقى لتولد إحساسا بالقوة والقوة المضادة.

كما يلعب الخط دورا عظيم الخطر في تحقيق عنصر المقابلة بين الحافة والحافة، أو بين الحافة والعمق (المسافة)، أو بين الضوء والظل chiaroscuro (calir-obscur) كما بلغ في ذلك كارافاجيو، ثم رامبرانت من بعده حد الإعجاز.

العمق depth:

الحديث عن العمق في اللوحة ينطوي، ضرورة، على مفهوم البعد أو المسافة أو العلائق المكانية، ويستطيع الفنان أن يوحي لمطالع اللوحة بالعمق بعدة وسائل منها:

(١) استخدام الخطوط المشكلة بغرض محاكاة التراكيب الثلاثية الأبعاد كالمكعب والجسم الأسطواني والمخروط والكرة وما إليها، (٢) إظهار الجسم الأقرب إلى المطالع كأنما يغطي جزءا من الجسم الأبعد، (٣) إظهار الجسم الأقرب في حجم أكبر من الجسم الأبعد، (٤) وضع قاعدة الجسم الأقرب في موضع أدنى إلى الحافة السفلى من اللوحة وإزاحة قاعدة الأجسام البعيدة صوب خط الأفق (الحافة العليا).

يقودنا الحديث عن العمق إلى تناول فكرة المنظور perspective، وهي ليست وليدة عصر النهضة كما هو شائع عند الكثير من مؤرخي الفن. لا مراء في أن برونيلسكي Brunelleschi وضع أصول المنظور الخطي linear perspective كما سنتناولها تفصيلا، وأن مازاكيو Masaccio وليوناردو دافنشي Davinci طبقا هذه الأصول كأروع ما يكون، بيد أن مصر القديمة سبقت إلى ابتكار ما يدعوه النقاد والمؤرخون بالمنظور التصوري conceptual perspective. ولنبدأ بتعريف المنظور قبل أن نشرع في تصنيفه وشرحه. التعريف متضمن في الكلمة ذاتها كما هو بيّن، فالمنظور هو ما ينظر إليه في اللوحة للكشف عن العلاقات المكانية بين الأشكال والعناصر المتضمنة فيها.

(١) المنظور التصوري: لا يسعى الفنان هنا إلى الإيحاء بالعمق، وإنما يجمع بين عدة أبعاد مكانية في مستوى أوحد على سطح ثنائي البعد. يتجلى ذلك في رسوم الفراعنة ورسوم جزيرة كريت المتأثرة بالفن المصري القديم. يعمد الفنان إلى رسم الوجه والساقين في منظر جانبي profile، بينما يرسم الجذع torso (الصدر والوسط) والعين في منظر أمامي face. ومن المضحك أن نجاري بعض النقاد في قولهم إن هذا الضرب من تصور الأبعاد ينتمي إلى الفكر البدائي في الفن، فليس يسع عاقلا أن ينسب فنون من أبدعوا الأهرام والمسلات والمعابد والتماثيل العملاقة إلى الفن البدائي. فماذا تراه، دعا فنان مصر القديمة إلى هذا التجسيد غير المألوف للأبعاد في لوحته؟ الإجابة عن هذا السؤال في غنى عن التنظير والتحذلق، وإن كانت تبدو عسيرة للوهلة الأولى. ونستطيع أن نلقى الإجابة الشافية بالنظرة المتأنية إلى لوحتين على وجه التحديد، مثالا لا حصرا، إحداهما حفر (نحت بارز) لعازف الهارب الكفيف إلى جوار عازف الناي من مقبرة باتنمحاب بسقارة، ترجع إلى حقبة بين العامين ١٥٥٢ و١٣٠٦ ق.م. ويتبدى فيها عازف الهارب في منظر جانبي كامل profile، بما في ذلك العين، بينما يظهر عازف الناي على النحو المألوف في الرسوم الفرعونية (الجذع والعين في منظر أمامي face،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والوجه في منظر جانبي profile). يتجاوز الأسلوبان المتباينان في إظهار الأبعاد في اللوحة ذاتها بما ينفي بالقطع شبهة الجهل بالمنظور بمفهومه العصري. أما اللوحة الثانية فهي تصوير ملون بديع من مقبرة نيبامون بطيبة يظهره في أثناء صيده الطيور، وترجع إلى العام ١٤٠٠ ق.م.

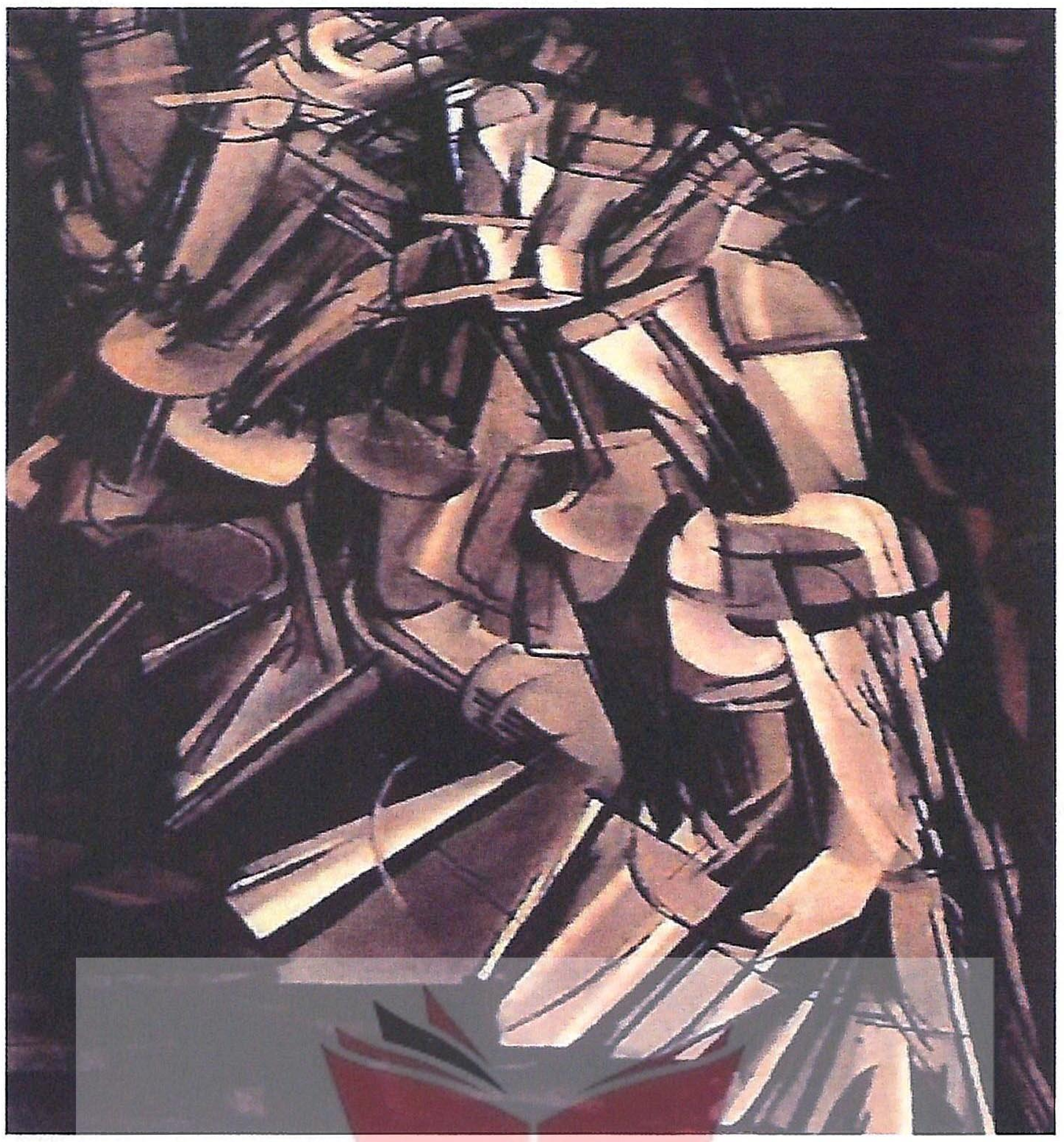
ولا يخفى على من يطالع الجسم الإنساني كما صوره فنان مصر القديمة، جامعا بين منظرين (الأمامي والجانبي) في سطح واحد، أن هذا هو أبلغ تصوير يجمع القوة إلى الجمال جمعا عبقريا. وقد كان الاهتداء إلى حل هذه المعادلة الصعبة منطقيا للغاية لأن الفنان، وقد برع في النحت الدوار round sculpture مطلق اليد في تصوير الأبعاد المكانية الثلاثة كما يحلو له، لم يشأ إلا أن يبتدع لفن التصوير منظورا خاصا غير مقيد بأبجدية النحت، وإلا كان التصوير نقلا ساذجا لهيئة التمثال على سطح اللوحة الجدارية.

المنظور هنا يقدم لك الأشياء كما تعرفها لا كما تراها في الواقع، وهو يطمح من ثم إلى الجمع بين أكبر قدر من مميزاتها في لقطة واحدة تكشف لك هويتها لا هيئتها، في نزعة مبكرة جدا إلى التجريد سبقت التجريد المعاصر بأربعين قرنا على أقل تقدير. وآية ذلك ما نلقاه في الكثير من أعمال المعاصرين، وبيكاسو بخاصة، من ميل إلى الجمع في اللوحة الواحدة بين المنظر الأمامي والمنظر الجانبي للوجه الإنساني، فيما أطلق عليه بعض النقاد مصطلح المنظور الدائري rotatory perspective.

(٢) المنظور الخطي (الهندسي) أو الإدراكي linear, geometric, perceptual perspective

دعنا نتخيل شخصا واقفا على بعد سحيق في منتصف طريق مستقيمة ممتدة، وضع نفسك في موقع ثابت تطالع منه هذا الشخص وهذه الطريق. كلما تباعدت الطريق باتجاه خط الأفق تبدت لك أضيق فأضيق على الرغم من أن اتساعها ثابت في الواقع، ويتولد في نفسك هذا الإحساس بالعمق لأن الأشياء والأجسام الواقعة على جانبي الطريق، والمتساوية في الطول والحجم، والتي تفصل بينها مسافات ثابتة (كالأشجار وأعمدة الكهرباء مثلا)، تتضاءل أمام البصر شيئا فشيئا كلما ابتعدت عنه. فإذا تصورنا هذه الطريق على لوحة، سنعتبر اللوحة نافذة، إطار هذه هو ذاته إطار تلك، وسنمد حدود الأجسام المستقيمة، ولتكن الأشجار، على جانبي الطريق بوساطة خطوط تقاطع حوافها، وتتباعد صوب الأفق تدعى الخطوط الخيالية للبصر imaginary lines of sight أو الخطوط المستقيمة الزوايا orthogonals (orthos باليونانية تعني المستقيم، وgonia الزاوية). هذه الخطوط في الواقع متعامدة على سطح اللوحة ومتوازية أي غير متلاقية، لكنها تتبدى أمام العين كأنها تتلاقى في نقطة مركزية عند خط الأفق تدعى نقطة التلاشي vanishing أو كما يسميها التشكيليون نقطة هروب البصر لأنه يفزع إليها لا إراديا فيشعر بالعمق والمسافة. هذا ما يطلق عليه منظور النقطة الواحدة one point perspective.

أما إذا صور الرسام بناية أو أي جسم هندسي مرتفع من زاوية جانبية في الطريق لا من وسطها، فإن الخطوط الأرثوجونية المقاطعة لحوافها ستؤدي بالبصر إلى أكثر من نقطة هروب واحدة فيما يسمى بمنظور النقطتين two-point perspective أو المنظور العديد النقط multiple-point perspective.


نازلة السلم (للفنان مارسيل دوشان)

وفي القرن التاسع عشر وسع سيزان Cezanne من حدود المكان التي وضعها فنانو عصر النهضة وذلك بإدخاله شيئا من الميل على المستويات الأفقية بحيث تتبدى الجسوم الرأسية vertical كأنما يدفع بها دفعا إلى مقدم اللوحة، حتى أنها لتكاد تخرج من وسطها! وقد قال النقاد عنه في ذلك: «إن سيزان جعل المكان مفلطحا flattened في لوحاته».

وفي القرن العشرين طور التكعيبيون cubists هذا الضرب من الخداع البصري trompe l'oeil كما جنحوا، وفي إثرهم التجريديون، إلى المنظور الدائري الذي سبقت الإشارة إليه، والذي يُعنى بتصوير الأشكال من عدة مستويات بصرية في اللوحة الواحدة.

(٣) المنظور المناخي (الجوي) aerial or atmospheric perspective:

هنا يعمد الفنان، محاكيا الواقع، إلى طمس معالم الأشياء البعيدة عن مرمى البصر، وإخفاء تفاصيلها مقارنة بالأشياء الأقرب منها، ويلاحظ ذلك في المنظر الطبيعي حين تبدو الجبال أو الأشجار البعيدة شاحبة الألوان، غير محددة المعالم بالقياس إلى ما هو أدنى إلى المشاهد.

(٤) الجمع بين المنظور الخطي (الإدراكي) والمنظور التصوري:

في عصر النهضة كان هم الفنان الاحتفاظ بعين المشاهد داخل إطار اللوحة. وفي القرن العشرين عصف التجريديون بهذه القاعدة التي أرساها ونافح عنها المعلمون من الآباء الأول العظام، وأصبح الجمع بين المنظورين الخطي والتصوري في اللوحة الواحدة وسيلة هذا المروق والتمرد، حتى أخذ المكان يتمدد ويتسع في اللوحة المعاصرة ليغزو أرضية المشاهد بدلا من سجن بصره بين أربعة أركان عند نقطة هروب واحدة أو عدة نقاط.

وكان إسحق نيوتون أول من اقترح دائرة (عجلة) لونية عام ١٦٦٦، أوجز فيها نظريته في الألوان، وتوفر من بعده علماء وفنانون على تعديل تصوره حتى استقرت العجلة اللونية colour wheel على هذا الترتيب والتقابل بين الألوان.

اللون colour:

الحديث عن اللون في اللوحة التشكيلية يقتضي تناول العناصر الآتية: الدرجة اللونية hue، النغم اللوني Tone، شدة اللون intensity، الانسجام أو التآلف (الائتلاف) اللوني harmony، السياق اللوني colour Context، الكيفية التعبيرية expressive quality.

(١) الدرجة hue: في نظرية اللون colour theory الألوان الأولية (الرئيسة التي لا يمكن الحصول عليها بمزج أي ألوان أخرى) هي الأحمر والأزرق والأصفر، والألوان الثانوية تتكون بمزج الألوان الأولية primarycolours كما يلي:

أحمر+ أصفر= برتقالي، أحمر+ أزرق= بنفسجي، أزرق+ أصفر= أخضر.

فالألوان الثانوية هي البرتقالي (ويقع في دائرة الألوان في مقابل الأزرق ويعتبر لونا مكملا له) والبنفسجي (ويقع في مقابله الأصفر ويكمله) والأخضر (ويقع في مقابله الأحمر ويكمله). أما الألوان الثانوية في الدائرة فهي تلك الناتجة من زيادة مقدار أحد الألوان الأولية في كل مزيج مما سبق، أو هي أيضا الألوان الناتجة من مزج الألوان الثانوية، وهذه الألوان هي: البرتقالي المصفر، الأحمر البرتقالي، البنفسجي المحمر، الأزرق المائل إلى البنفسجي، الأخضر المزرق، الأصفر المخضر.

(٢) النغم اللوني colour tone (value): هو القيمة النسبية للون من حيث ترجحه بين الوضاءة والدكنة. وكان الكسندر ريمنجتون عام ١٨٩٥ أول من حاول الربط بين الألوان ونغمات السلم الموسيقي، وذلك بتصنيف الألوان على أساس السلم الدياتوني إلى سبع نغمات لونية، وعلى أساس السلم الكروماتي (الملون) إلى اثنتي عشرة نغمة لونية.

فإذا كانت الألوان السائدة في اللوحة هي الألوان الداكنة كلوحات «رامبرانت» rembrandt قيل إنها ذات مفتاح نغمي منخفض low tonal key، وإذا تبدت اللوحة مضاءة بالألوان البهيجة كأعمال «مونيه» Monet لاسيما في مراحله المتأخرة، وصفت بأنها مرتفعة النغم اللوني high keyed.

(٣) شدة اللون colour intensity: شدة اللون هي ببساطة مقدار نقائه، أو إن شئت، مقدار التشبع بدرجته اللونية huesaturation. ويسمي التشكيليون الألوان الشديدة التشبع بالألوان الكروماتية chromatic colour، في مقابل الألوان الأقل تشبعا (وتنتج بمزج اللون الأصلي بدرجات متفاوتة من اللون الأبيض) والتي يطلقون عليها اسم الألوان اللاكروماتية achromatic colours.

(٤) الائتلاف اللوني colour harmony: الائتلاف بين عناصر العمل الفني، في الموسيقى والشعر والتشكيل، هو ترتيبها ترتيبا يسر المتلقي ويشعره بالارتياح. ولما كان تذوق الفن التشكيلي تجربة بصرية في المحل الأول، فإن الائتلاف الناجح بين عناصر العمل التشكيلي هو ما يكفل لعين المتلقي استحسانا ومتعة بصرية. إنه يأخذ المطالع، ويستأثر بانتباهه، مولدا في نفسه شعورا بالترتيب والتناسق والاتزان في التجربة البصرية. ومن ثم يتولد الشعور بالجمال الكامن في العمل، سواء أكان عملا تمثيليا representational معبرا عن شيء مألوف في الخبرة البصرية بالموجودات في العالم الخارجي، أم كان عملا تجريديا غير تمثيلي abstract non-representational. مفتاح التذوق للعمل التشكيلي ليس في العثور على معنى يحاكي الأشياء فيه، وإنما في الكشف عن قدرته على التجرد من أغلال الأشياء الواقعية، حتى في أشد الأعمال تمثيلا للواقع. روعة اللوحة الجميلة هي في قدرتها على تجريد الشيء من شيئيته. إن التصوير الفوتوغرافي ذاته، وقد صار فنا رفيعا، لم يعد يطمح إلى محاكاة الأشياء، فكيف تطالب اللوحة التشكيلية بتسجيل الحقيقة كما هي؟!

في اللوحة التشكيلية الجميلة تتوازن الألوان نائية عن الإشعار بالضجر أو الفوضى، وعن إقلاق العين بصدمة بصرية لا طائل وراءها كالمجاورة بين البرتقالي والوردي.

إن نطاق التجربة البصرية يتسع على امتداد طرفين نقيضين، الأول يكون المثير البصري عنده من الضآلة بما لا يستوقف العين، حيث يطرح الذهن المعطيات الحسية الضئيلة الأثر under stimulation من حسابه، والثاني يبلغ من الفوضى والفجاجة والإثارة ما يجعل المطالع يزور عنه ازورارا. فمن سمات الذهن البشري أنه يلفظ ما لا يستطيع ترتيبه من عناصر التجربة البصرية، كما يلفظ ما يستعصي على الاستيعاب. ومهمة العين المطالعة للوحة هي البحث عن بنية لونية منطقية تحقق لها الراحة والمتعة مجتمعتين. الائتلاف اللوني هو إذن توازن حراكي dynamic equilibrium بين إغراق في التسطيح والسذاجة اللونية وإغراق في التعقيد والفوضى والإثارة.

(٥) السياق اللوني colour context: يقصد بالسياق اللوني سلوك اللون في علاقته بالألوان المجاورة وما يبعثه في النفس من انطباعات شتى. ونظرة إلى الشكل رقم ١٧ توضح لنا التباين في هذا السلوك.

فالأحمر يبدو أكثر بريقا على أرضية سوداء،

ARCHIVE
archivebeta.sakhrit.com

وأقل بريقا على أرضية بيضاء، ويفقد حيويته تماما على أرضية برتقالية، بينما يعود براقا على أرضية خضراء مائلة إلى الزرقة. ويلاحظ أن المساحة الحمراء ذاتها تبدو على الخلفية السوداء أكبر منها على أي خلفية أخرى.

كما يمكن لثلاثة ألوان أن تدرك كأنها أربعة داخل سياق معين.

وبتدريب العين على ملاحظة تأثير الألوان في بعضها البعض يسعها أن تدرك نسبية اللون، وتتأثر التجربة البصرية في معاينة اللوحة التشكيلية أعظم الأثر بالعلاقة بين الدرجات اللونية المتعددة ومقادير التشبع اللوني المختلفة والقيم اللونية (النغم اللوني) بما ينعكس انعكاسا مباشرا على الكيفية التعبيرية للألوان.

(٦) الكيفية التعبيرية للون expressive quality of colour: يفتن التشكيليون في انتقاء ألوانهم لتوليد تأثيرات مختلفة في نفوس مطالعي أعمالهم. الألوان البراقة الزاهية تبعث البهجة في النفس وتعرف بالألوان الدافئة warm colours مثل الأحمر والبرتقالي والأصفر، وقد يكون هذا الوصف مشتقا من ارتباطها بالضوء والشمس والنار، وفي المقابل يعد الأزرق والبنفسجي وما إليهما من الألوان الباردة cool hues لارتباطها بالماء والسماء والليل، وتولد هذه المجموعة اللونية في النفس شعورا بالأسى والشجن، وأبلغ مثال لذلك المرحلة الزرقاء عند بيكاسو.

الزمن والحركة والإيقاع time, movement and tempo:

يتولد إيقاع اللوحة من عنصري الحركة والزمن فيها. وإن قسما كبيرا من الخبرة البصرية باللوحة يكمن في إتاحة الفرصة لنسق الخطوط والأشكال والألوان لكي يلعب دور مرشد العين ودليل سفرها عبر سائر أجزاء سطحها، وفق إيقاع ومعدل لحركة البصر في اتجاهات بعينها تختلف بين اللوحة واللوحة. ويرجع مطمح الفنان إلى تجسيد الحركة في لوحته إلى عصور موغلة في القدم. وفي (مقبرة الأمير خيتي ببني حسن) رسوم مصرية ترجع إلى الفترة بين ٢٠٤٠ - ١٩٩١ ق.م. تصور بدقة متناهية خطوات الحركة في المصارعة بين رجلين بترتيب وتتابع معجبين، بحيث يمكن تصويرها للحصول على فيلم كارتون (رسوم متحركة).

ويختلف إيقاع اللوحة في التصوير التمثيلي representational عنه في التصور غير التمثيلي non-representational. في التكعيبية والتجريدية ينتقل البصر بين أجزاء اللوحة مطلقا من أغلال الملامح المألوفة للأشياء لأن إيقاع اللوحة نابع من الشكل الخالص الذي يسن للوحة قانونها الإيقاعي الخاص، ففي لوحة «مارسيل دوشان» Marcel Duchamp الشهيرة: «نازلة السلم» لا يملك البصر إلا أن يتحرك حركة قطرية هابطة من الركن الأيسر الأعلى للوحة إلى ركنها الأيمن الأسفل.

الملمس texture:

عند تأمل اللوحة تتفاعل حاسة البصر وحاسة اللمس لاستشعار الملمس على نحو غير مباشر. وقد يكون الملمس في اللوحة حقيقيا real أو متوهما illusional.

ظل الفنانون حتى أواخر القرن التاسع عشر يبرزون الملمس في لوحاتهم بالإيحاء فقط من دون أن يكون للأصباغ والوسائط المستخدمة أثر ملحوظ في ذلك. وفي المائة والخمسين عاما الأواخر أصبح الاعتماد على الخامة المستخدمة (الوسيط) medium الوسيلة الأساسية لإبراز الملمس على سطح اللوحة، وصار المطالع يتتبع ضربات الفرشاة المثقلة باللون وما تحدث من تموج ونتوء في المساحات والخطوط والمنعطفات فيما يشبه النحت البارز bas relief. ويسهم سمك الطبقات اللونية إسهاما كبيرا في إظهار الملمس على نحو مؤثر فيما يسمى باستخدام العجين اللوني الغليظ thick impasto. وقد قطع الانطباعيون (التأثيريون) impressionists في ذلك أشواطا بعيدة.

التكوين composition:

تكوين اللوحة أو تكوين المنظر هو البنية أو النسق الذي ينتظم عناصرها كافة، وهو وثيق الصلة بالاتزان بين هذه العناصر التي ورد الحديث عنها من قبل.

الموضوع subject matter:

في التصوير التمثيلي اشتهرت ثلاثة موضوعات أو أغراض للوحة هي: (١) الصورة الشخصية portrait و(٢) المنظر الطبيعي Land scape ويندرج فيها منظر البحر Sea scape ومنظر المدينة town scape و(٣) الطبيعة الصامتة أو الحياة الساكنة still life أو كما يسميها الفرنسيون: الطبيعة الميتة nature morte، كتصوير المقاعد والأسرة والأكواب والفاكهة وما إليها، كما اشتهرت الموضوعات التي استلهمت الدين والأسطورة والملحمة وغير ذلك.

أما وقد انقلبت مفاهيم الفن في القرن العشرين، وصار الشكل والموضوع شيئا واحدا، كل منهما بمنزلة اللحمة والسداة من نسيج واحد، فإن التجربة البصرية في فن التصوير لم يعد مطمحها وقوامها إلا البحث عن الشكل ذي الدلالة التعبيرية significant form. ولابد لعين المطالع من الانطلاق من سجنها التاريخي بين جدران الأطر التمثيلية المحاكية للأشياء بحثا عن الشكل الحر. بل إن عليها، كما قدمنا، أن تجرد الأشياء من شيئيتها داخل اللوحة التماسا لجمالها الشكلي المجرد، ولنتخذ مثالا لذلك طائر البطريق، هب أنه ليس بطائر وليس بكائن حي معروف، دعنا نجرده من هذه الخصائص التي تربطه بعالم الموجودات الواقعية لنتأمله كشكل مجرد، كنسق خاص من الأقواس الرشيقة والمنحنيات والاتزان البديع بين الأبيض والرمادي والأسود والبرتقالي الخفيف عند العنق والصدر. هنالك يسعك الاستمتاع بجماله خالصا منزها عن شيئيته. ولنبدأ من الطبيعة بأخذ العين بالدربة والمران على مطالعة معطياتها كأشكال خالصة. ومثلما كانت الطبيعة المعلم الأول للفنان لتكن المعلم الأول للمتلقي بدوره. ما أبدع خضرة المروج وزرقة البحر وقطع السحاب وشمس الأفق وقدود الأشجار وتمايل النخيل في الريح وتراقص الأوراق مبرأة جميعا من الملصقات الجاهزة التي تحمل أسماءها. الفن لعبة مبدع حر، ولابد له من عين مطالعة متذوقة حرة مثله، ليكسرا المألوف معا ويجتازا دياجير الأشياء وأسوارها إلى نورها المبين.

يقول المثال الروماني العبقري برانكوزي Brancusi: «تكمن الحقيقة في جوهر الأشياء لا في مظهرها، لذا فإنه من المتعذر على أي إنسان أن يصنع شيئا حقيقيا بمحاكاة شكله الخارجي. وليست البساطة هدفا من أهداف الفن، ولكن الفنان يبلغها غير عامد إليها باقترابه من المعنى الحقيقي للأشياء. لا تنس أبدا أنك فنان، إياك وفقدان شجاعتك، لا تخش أي شيء وسيحالفك النجاح، أبدع كأنك إله، مر كأنك ملك، واعمل كأنك عبد مسخر. لم أعد أنتمي إلى هذا العالم من بعد، وقد صرت نائيا عن ذاتي، منقطع الأسباب بشخصي، إنني الآن في مملكة الجوهر» ◆

تلتفت بلدان الحضارة إلى ما لا نلتفت إليه نحن، فقد أسست، في برلين بألمانيا، جمعية تحت اسم «معالجة عوارض الفن الرديء»، تضم في عضويتها مجموعة من الأطباء من مختلف الاختصاصات، وفريقا من علماء النفس والمرشدين الاجتماعيين ونقاد الثقافة، وذلك بهدف تقديم إسعافات أولية للمتضررين من الفن السيئ والرديء.

جهاد فاضل - لبنان

عوارض الفن الرديء

وقد تجلى أول نشاط للجمعية في إقامتها مكاتب خاصة للإسعافات الأولية بالقرب من صالات العروض الفنية في كل من برلين وهامبورج وهانوفر. ويعتقد مؤسسا هذه الجمعية الغريبة، وهما الناقد الفني بيتر غرزينا ومصمم العروض فلوريان بوركنهاجن، أن الفن الرديء المعروض في المتاحف وصالات العرض يؤثر في صحة الإنسان، وربما يؤدي إلى وفاته في بعض الأحيان.

وتؤكد جمعية «معالجة عوارض الفن الرديء» في أول بيان أصدرته أن اللوحات الفنية الرديئة والمبهمة وسوء توزيع التحف وعرضها في المتاحف وازدحام الزائرين وسوء التهوية في صالات العرض، كل ذلك يؤدي إلى الإصابة بضيق التنفس والتهاب العيون والجلطة الدموية والتقيؤ، وارتفاع الحرارة.

وكشفت الجمعية المذكورة في إحصائية خاصة أن سبعة وتسعين في المائة من زائري المتاحف وصالات العرض يصابون بانقباض شديد وبمشاعر اليأس والعزلة بسبب الغموض وعدم فهم اللوحات الفنية، لذلك قررت الجمعية تقديم العون للفنانين وللزائرين على حد سواء، أما أول مكتب افتتحته الجمعية لتقديم الإسعافات الأولية فكان في صالة العروض الكبرى في برلين. وقد جُهز الفريق العامل بسيارة إسعاف للحالات الطارئة الناتجة في تأثير الفن الرديء في النفس.

جديد آخر طرحته هذه الجمعية وهو سعيها الدائم إلى الكشف عن جميع الأعمال الفنية الرديئة التي تُعرض في ألمانيا والعمل على جمعها لتقديمها في معرض فني مستقل يكون عنوانه «الفن المقرف». والجديد أيضا أن الجمعية المذكورة ظلت تسعى وحتى عام ٢٠٠٠ إلى إقامة متحف دولي خاص بالأعمال الفنية الرديئة، تسعى حاليا إلى الحصول على مساعدات من المجالس البلدية في المقاطعات الألمانية بحجة حمايتها للفن الألماني ونشاطها اليومي في عملية فرز الأعمال الجيدة عن الأعمال الرديئة، وبالتالي محافظتها على صحة الإنسان تحت شعار «الجسم السليم في الفن السليم».

فكرة هذه الجمعية هي بلا شك فكرة رائدة ووراءها حضارة ألمانيا وتراثها العظيم وما ينعم به مجتمعها من رقي، الإنسان عندهم هو الأساس، وكل ما يؤدي إلى رفاهيته المادية والمعنوية هو الغاية التي ينبغي أن تهدف إليها الدولة والمجتمع معا.

لقد تنبهوا عبر إنشاء هذه الجمعية إلى ما قد نحسبه نحن ترفا أو تفاصيل، بينما هو لديهم يمسّ جوانب مهمة في الإنسان، إن الفن الرديء يؤثر في صحة الإنسان، وليس فقط في نفسيته. وربما يؤدي إلى وفاته في بعض الأحيان.

لقد طالب كثيرون من قبل بتأليف نوع من «الشرطة الفنية» التي يفترض أن تتصدى لأي عمل فني أو أدبي أو ثقافي هابط المستوى، وتعمل على مصادرته وحجبه عن الناس لأن تداوله العام يمكن أن يؤدي إلى فساد الذوق العام وإشاعة الابتذال.

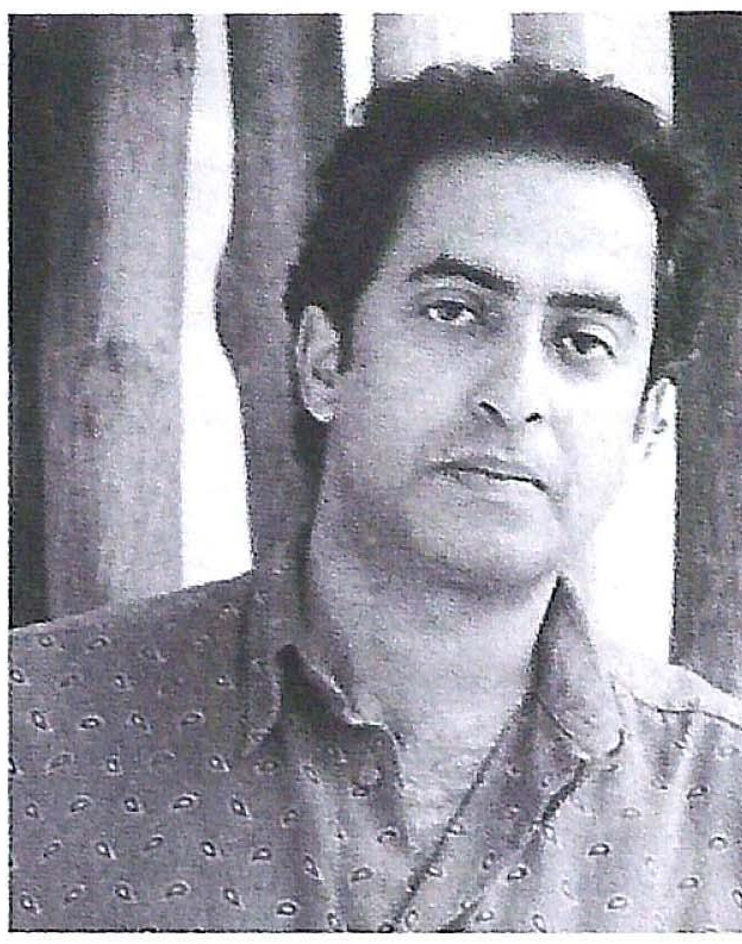
وطالب آخرون بأن يكون لدى كل دار نشر مستشار ثقافي مشهود له بالعلم والثقافة والنزاهة كي ينظر في مشاريع الكتب المعدة للطبع ويقرر الموافقة أو عدم الموافقة عليها في ضوء معايير الجودة دون غيرها من أي معايير أخرى.

وارتفعت أصوات كثيرة طالبت بأن يكون هناك يوم في السنة، له طابع قومي يشمل كل الأقطار العربية، تُحرق فيه الكتب الرديئة، ويطلق عليه «اليوم القومي لحرق الكتب الرديئة».

ولكن أحدا منا لم يدر بباله ضرورة إنشاء مؤسسة ثقافية عامة على مستوى الوطن كله، ذات آفاق كالآفاق التي أعطاها مثقفون ألمانيون لجمعية «معالجة عوارض الفن الرديء»، فالفن الرديء لا يفسد الذوق فقط، كما كنا نحسب، ولا يساهم في انحطاط ثقافة الأمة لا غير، وإنما بإمكانه أيضا أن يؤثر في صحة الإنسان نفسها، فقد يؤدي إلى الإصابة بضيق التنفس، والتهاب العيون والجلطة الدموية والتقيؤ وارتفاع الحرارة، ومن أجل ذلك أقاموا مكاتب إسعافات أولية بالقرب من صالات العرض الفني كي تهبّ عند الحاجة إلى مساعدة من أثر الفن الرديء في صحته، لا في نفسه وحسب.

في ضوء ما تقدم يبدو أن الفن الرديء قابل للوجود في كل مكان، ولذلك يتعين علينا، فيما يخصنا، أن نحول ما أمكن دون استفحال ظاهرته، فنعمل على إنشاء «شرطة فنية» يمكنها أن تحدّ من انتشاره، وإلا تعين علينا أن نتوقع فرعا عربيا للجمعية الألمانية آنفة الذكر! ◆

البعد الرابع في أعمال الفنان فيصل السمرة



الفنان فيصل السمرة

تحفزنا أعمال الفنان السعودي فيصل السمرة على التساؤل عن مغزى الفن باعتباره شكلا من أشكال التعبير والمعرفة، ويحثنا بكل ما يقدم لنا على التفكير في التغيرات والتحولات الحادة التي تطرأ على جوهر المادة، مثيرا لدينا الشك القاطع في حقيقة الأشكال، وبما يعكس سعة أفقه وثقافته العالية المتجلية في طرح قضاياه.

إعداد: علياء الدواس - الكويت

ولد الفنان في منزل خليجي الطراز مؤلف من ثلاثة طوابق يعلوها سطح مفتوح يتوسطه فناء، وقضى طفولته في البحرين، في دار تجاور عين ماء تردها نساء الحي لغسل الثياب، وتجاور مسجدا يسمع صوت أذانه خمس مرات في اليوم، هذا الحي من أقدم أحياء عاصمة البحرين «المنامة». لذلك كانت أزقته الضيقة تفيض بأجواء دافئة حميمية، وجدران بيوته غير المستوية والمبنية بالجص والأسمنت مغطاة دائما بخربشات الأطفال، راسمة مزيجا من الماضي والحاضر. أما السوق المجاورة للحي بما تحتويه من الأقمشة والبهارات والخضراوات واللحوم والأسماك، إلى جانب بائع العطور والحداد، فقد حققت للفنان مصدر متعة بصرية وحسية لا تنضب.

ساحة اللعب في طفولته، الأرض الفضاء بين البيوت والشوارع الخلفية ،المقابر، بساتين النخيل القريبة، شاطئ البحر، الميناء الذي كان يشاهد فيه الزوارق الخشبية التقليدية، طقوس المناسبات الدينية، إضافة إلى مسلسلات رعاة البقر الأمريكية التي كان يعرضها التلفزيون آنذاك بالأبيض والأسود، الموسيقى الخليجية، خصوصا أغاني صيادي اللؤلؤ، والألحان الإيقاعية الأخرى... جميع هذه المشاهدات المخزونة كانت مصادر غنية لإبداعه الفني فيما بعد.

وعند بلوغه سن الخامسة سافر للمرة الأولى إلى المملكة العربية السعودية، حيث فوجئ بمنظر الأرض ومن ثم الشوارع الواسعة، والمنازل العصرية، إضافة إلى مشاهد الصحراء والجمال والبدو، وأهم من كل ذلك مشهد الكعبة الشريفة في مكة المكرمة. وفي الثالثة عشرة من عمره، بعد عام واحد من انتقاله نهائيا للإقامة في المملكة، أهداه صديق له كتابا للفنان مايكل أنجلو، هذا الكتاب هو ما جعل كل ما اختزنه صغيرا يبدأ في الظهور فنا، مما حداه، بعد إنهاء تعليمه الثانوي على الذهاب إلى المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة في باريس لإكمال دراسته الجامعية، وبعد تخرجه وعودته إلى وطنه في منتصف السبعينيات بدأ رساما أكاديميا تقليديا، يحمل «الباليته» التي قد هيأها، تبعا لاحتياجات العمل التنفيذي وهو الصانع الذي يمسك بريشته، وربما بسكين أو غيرها من الأدوات التنفيذية لإخراج لوحة تصويرية مؤطرة للعين الناظرة، استمر في هذا المضمار حتى عام ١٩٨٧، حيث تمددت ألوانه خارج المساحة الشرعية للوحة، واختلفت أدواته التي يعجن بها أحاسيسه، بل أخذ يجرب النحت ويمزج بينه وبين الرسم ليخرج بتجارب متنوعة، معتمدا في ذلك على اطلاعه المستمر على فنون عالمية، وثقافته العالية وإحساسه العاطفي بالأشياء حوله، فكان انتقاله إلى اللوحة الحرة، بمنزلة الإطاحة بالوقفة القديمة المستمرة لمصلحة علاقة مغايرة اكتشفها وصار يجددها تجربة تلو أخرى، وخلق حوار تلقائي بين العمل الفني والمتلقي تفرضه ضرورة داخلية، كما أنه انتقل من اللوحة القماشية المسندية رباعية الزوايا إلى النحت الملون عبر «المعلقات» التي هي قماش معالج قصا وخياطة وصبغا ورسما وتلوينا، والمنحوتات والمجسمات وفنون ابتدعها خيال فنان، فليس الفن لديه مجرد رسم وعلاقة دهرية بسطح ثنائي الأبعاد. كما اعتمد فناننا على أنه لا توجد مصادفة بحتة في العمل الإبداعي فالمصادفة محسوبة في فراغ وزمان معينين، وهي في تصرف الفنان على أن يترك للخامة التشكيلية حريتها في حد معين لتعبر عن طباعها، ولا يحاول أن يطوعها، لأن كل خامة لها حس خاص وطباع فيزيائية خاصة بها، كما أن الخروج من منطلق اللوحة القماشية والوصول إلى تصور، بل إلى «صنع» تشكيلي يقلب أسس العمل والتصنيفات التقليدية الموروثة، ويجعلها مبعثرة في محترف الفنان، له أن يتعامل معها أو مع غيرها كما يشاء من دون مسبقات أو أطر أو تقييدات لازمة، منطلقا من مبدأ «الفن قيد التجريب»، وقد اعتدنا في ممارساته للفن الحديث نسق التكرار الثابت والمتغير في آن واحد، فأصبحت أعماله كالأشعار بقصائدها الحديثة ومعلقاتها القديمة التي يعشقها الفنان، وجرت العادة أن يكون لجميع الأشياء ثلاثة أبعاد هي (الطول، العرض والعمق أو الارتفاع)، إلا أننا نجد بعدا آخر في أعمال هذا الفنان التي يطرحها على هيئة مجموعات مسماة، لها صلة بما قبلها وما بعدها وهي مستقلة في آن واحد نتذوقها بإحساسنا، وبوقوفنا طويلا أمام أعماله نستشف بعدها الرابع الذي يعطي التصور والإدراك للأبعاد الثلاثة مجتمعة بالحس، ويثير موضوع العلاقة بين المادة التي يستخدمها والفضاء المحيط بها.

وقد شارك الفنان في عدة معارض شخصية ومشتركة في كل من فرنسا، المملكة العربية السعودية، الكويت، البحرين، المملكة المتحدة، كوريا، كما اقتنت أعماله هيئات عدة مثل: مطار الملك خالد- الرياض، متحف العالم العربي - باريس، وزارة التجارة والاقتصاد - الكويت، المتحف الوطني- المكسيك، وهيئات أخرى، ونستعرض هنا أهم هذه المجموعات التي يعشق من خلالها عرى الحقائق والضرورة الملحة لإضفاء معنى عميق للأشياء، وهكذا يؤكد الفنان فيصل السمرة حريته وتفرده كفنان متميز يقف متمكنا على الحد الفاصل بين الحلم والواقع.

حنين

هي المجموعة الأكثر جدلا التي يتبع في تنفيذها طريقة اللصق (الكولاج)، والتي يستخدم فيها مواد متنوعة، مثل الأقمشة اللماعة الزاهية بألوان من الأخضر ودرجاته والأزرق النيلي والبرتقالي المحروق، وهي عادة مساحيق الألوان الأساسية، إضافة إلى أجزاء وقطع من أشياء جمعها في أماكن وفي أوقات مختلفة من حياته، وهو يوظف هذا كله لخلق عوالم مصغرة تصل إلى المجهرية في بعض تفاصيلها، مستوحية بذلك المنظومة الإسلامية التشخيصية، وقد احتفظ الفنان بهذه الأشياء لأنها تذكره بلحظات وأحاسيس معينة في زمان ومكان معينين سعى إلى استعادتها في العمل الفني وذلك لتحريض الذاكرة البصرية لكي لا تنسى، ويتأثر العمل في هذه المجموعة بعوامل عدة تبدأ من الأفعال اليومية العادية إلى روائح أسواق البحرين الشعبية (حيث عاش طفولته)، وعن صحراء السعودية (موطنه الأصلي) إلى شوارع باريس وقصبات مدن المغرب

تخطيط بالحبر الصيني - باريس ١٩٧٥

من مجموعة حنين

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

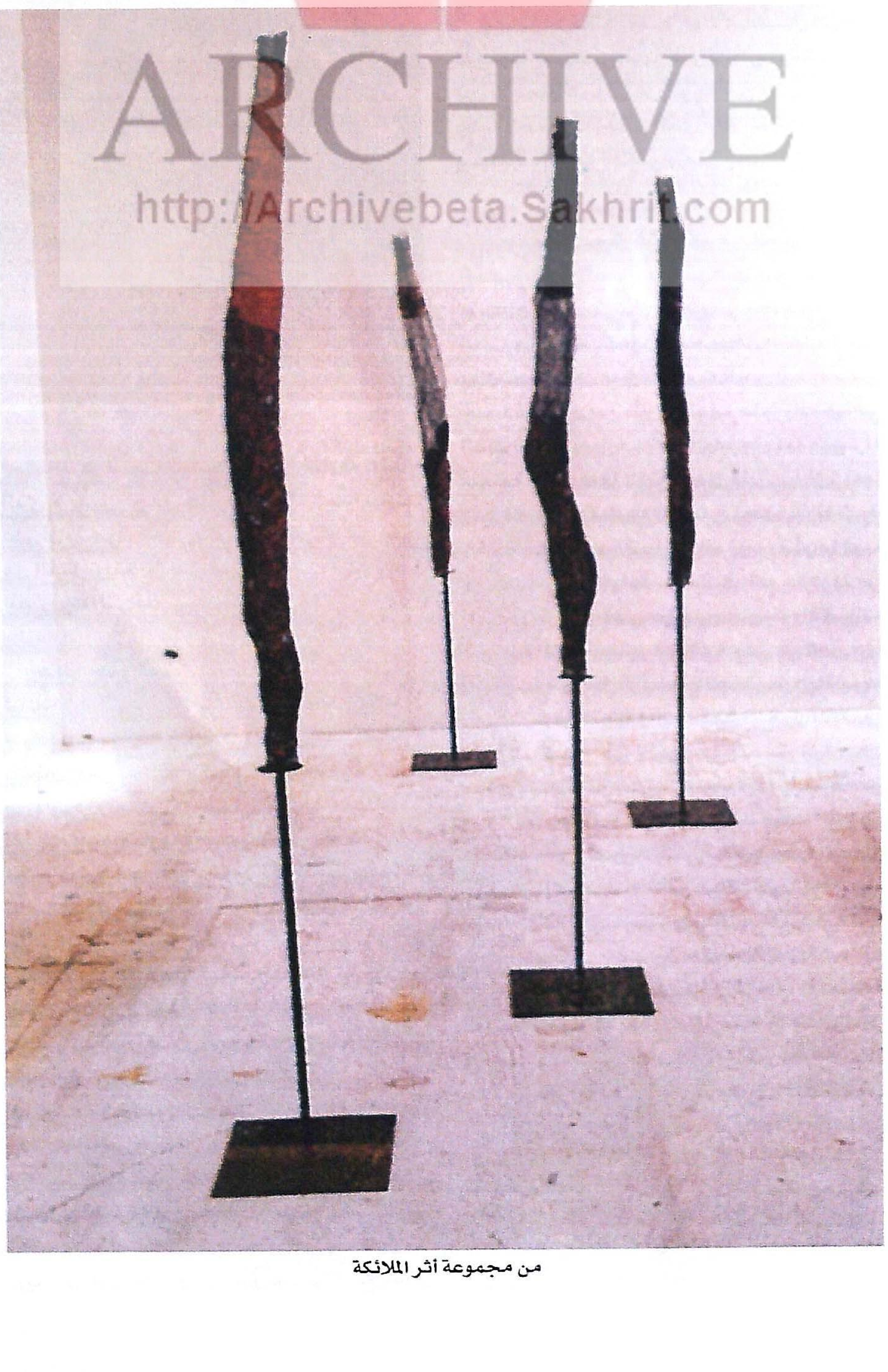
من مجموعة نبطيات

من مجموعة أيقونات معاصرة

العتيقة، كما نجد تأثيرات من الفن البدائي كالصناعات اليدوية البدوية وما تحمله من موروث بصري وحسي غاية في النقاء والكمال، إضافة إلى «المنمنمات»، وتحتوي هذه المجموعة على «المعلقات» وهي قطع كبيرة من قماش القنب محلاة بمساحات لونية مجردة، ومعلقة من طرف واحد بقصب البابو وبخشب «التشندل» الذي كان يستخدم عنصرا أساسيا في بناء أسقف المنازل التقليدية في الخليج، وقد استعار الفنان فكرة القماش الحر المعلق من مفهوم المعلقات قبل الإسلام، مثل أسواق عكاظ في مكة المكرمة، حيث كان يجتمع الناس لتبادل المعلومات والتجارة، وهي الطريقة التي كان الشعراء يتواصلون بها مع العامة، كما أن أعماله، بخلاف اللوحة العربية التقليدية، لا تحتاج إلى إطار يحميها، وإنما تحمي نفسها بنفسها، كما تشترك في حوار مفتوح مع الفضاء المحيط بها. إن الاهتمام الذي أبداه الفنان بالتعامل مع المواد ينمو من الانطلاق بالمادة كوسيط للوصول إلى الحس الذهني، ومن خلال الفعل الإبداعي يبحث الفنان عن ذاته الداخلية والخارجية لأن الإبداع ليس نتيجة للعمل وإنما هو العمل نفسه.

أثر الملائكة

في هذه المجموعة أراد الفنان إضافة البعد التشكيلي الصرف في تناول العمل الفني، وإذا توقفنا عند هذه التسمية المركبة نجد أنها غير منطقية، لأن الأثر لا يحدث إلا نتيجة شيء موجود ماديا، وبالتالي فإن الملائكة في جميع المفاهيم يمكن لها أن تكون أي شيء إلا أن تكون مادية، ومن هذه اللامنطقية أراد أن يصل إلى لا منطقية تعامل الإنسان المعاصر مع عالمه، إن الصورة المتخيلة للملاك بكل التراكمات في ميثالوجيا الإنسان منذ أن وُثّق وجود الملائكة في الكتب السماوية الثلاثة حتى وقتنا الحاضر، حيث اتصلت جميع تلك الصور لهيئة الملاك بقاسم مشترك وهو (الأجنحة) التي أضيفت إلى جسم الإنسان، وقد استمرت هذه الصورة نفسها في الفن التشخيصي حتى وقتنا الحاضر، وفي هذه المجموعة أراد الفنان مناقشة



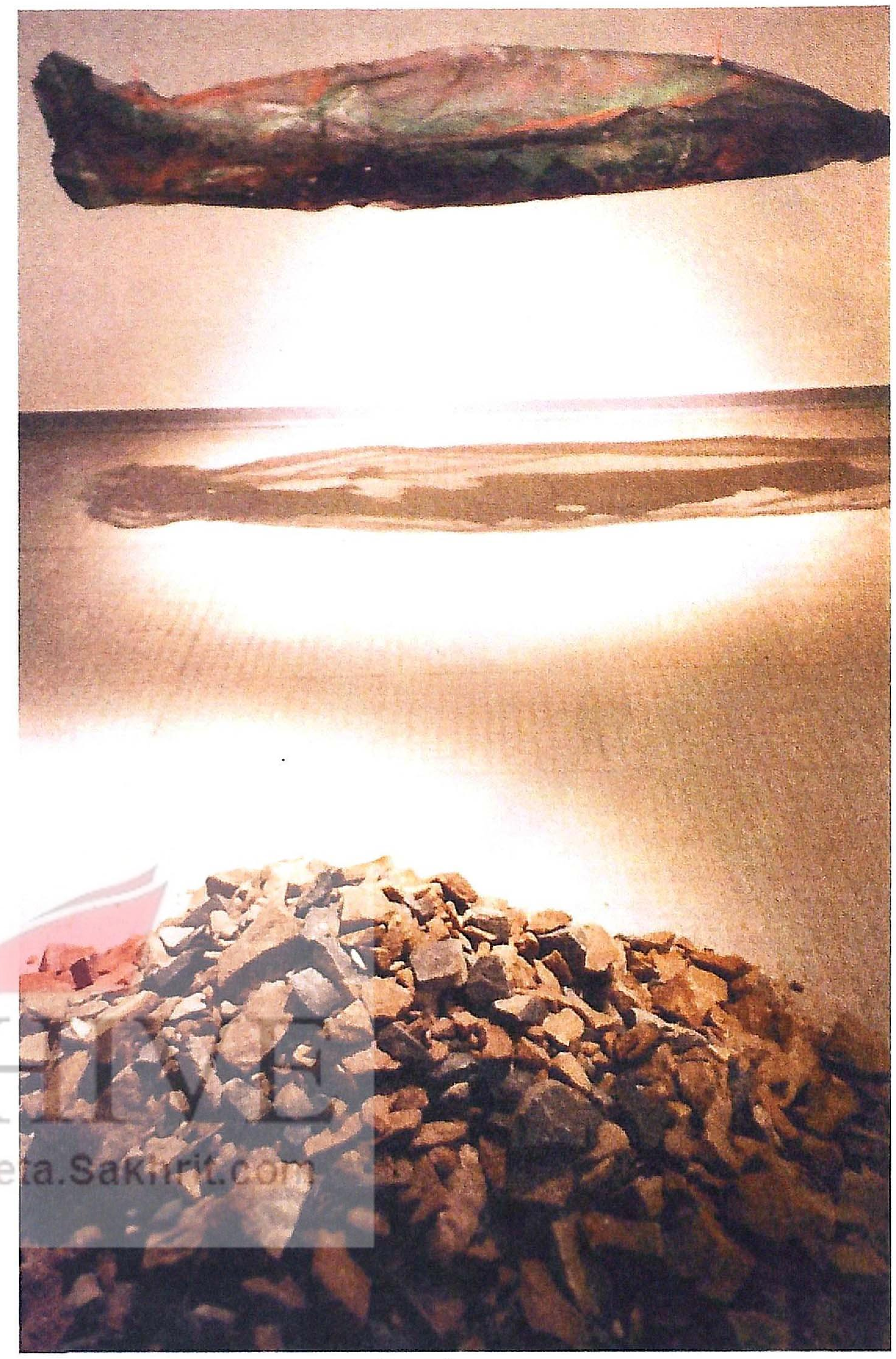
من مجموعة أثر الملائكة

تلك المسلمة لصورة هيئة الملاك وطرح فرضية مغايرة، فالأعمال تطرح أثر أجساد مجنحة لم تعد بالضرورة جسد إنسان، وإنما مزيج غير محدد المعالم من جسد الطير والإنسان والجنين والكتلة المجردة، وهذه الأعمال لا تجسد هيئة معينة وإنما تلمح بها عن طريق الأثر، إن التقنية المستخدمة في تنفيذ هذه الأعمال هي مفروضة من الحس المطلوب لتحقيق العمل الفني، بمعنى أنها توظف المادة لخدمة الحس العام في المجموعة من دون التعلق بكل سعي للمحافظة على التشابه الشكلي مع أعماله السابقة، وهذا لأنه يسعى دائما إلى كسر الإيقاع المتكرر في عملية الفن، حيث إن البحث عن الأسلوب من خلال الشكل فقط هو مأزق يؤدي إلى الاجتهاد، وبالتالي تفريغ التجربة التشكيلية من مضمونها، كما وجد أن هذا الأسلوب يأتي من عمق التجربة شكلا ومضمونا، وفي هذه الحالة فقط يكون لديه القدرة والثقة على التجريب والتغيير مع المحافظة على وحدة الحس الداخلي والأساسي في التجربة التشكيلية، وقد استعان الفنان في هذه المجموعة بمواد ذات طباع وحساسيات متفاوتة، مثل الخشب والنحاس والألمنيوم والقماش، وهي مواد لم يتعامل معها من قبل في أعماله السابقة بهذه الطريقة، وعموما فإن المادة التشكيلية بالنسبة إلى الفنان هي وسيلة للوصول إلى مضمون أهم بكثير من العمل الفني نفسه ألا وهو الفعل الإبداعي في حد ذاته.

نبطيات

غريبة هي العلاقة بين الإنسان وغريزته لاكتشاف مكونات الأشياء ومعرفتها وما تحويه في داخلها خلف الشكل الظاهر، لذا كان عليه أن يخترق هذا السطح ليكون أول فعل تلقائي يقوم به هو «خدش ذلك السطح»، ولقد خدش سطح المادة، ثم وجد أن ذلك لا يكفي للوصول إلى العمق، فبدأ بالحفر فصنع لنفسه أدوات تساعده في ذلك، فتعلم النحت في الصخور، وهنا فقط بدأت اللعبة الأزلية، لعبة الهدم والبناء الظاهر، ولكن من جهته هو كإنسان، فقد نحت التماثيل والجداريات والقصور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



من مجموعة جسد آخر

من مجموعة رؤوس

والقبور، فوضع كل ذلك جنبا إلى جنب مع طبيعة الأشياء ليؤكد تميز وجوده واستقلاليته عن جميع المخلوقات الأخرى، وأنه من الذكاء إلى درجة أنه استطاع بها أن يشكل ويطوع الطبيعة لخدمته، حتى أصبح يتقن تسخير تلك الطاقة الناتجة من تصادم المتناقضات لتفعيل وتحريك رؤيته لنفسه وللأشياء، ما بين القوسين هو فلسفة خاصة للفنان ورد ذكرها في المنشور الخاص بالمجموعة.

أراد الفنان. عندما جرح نفسه عن غير قصد، ورأى ما بداخل جسده. جرح الآخر ليتأكد أن ما بداخل جسديهما متشابه، ولكن عندما اكتشف عقله ونفسه بكل ما فيهما من خطورة، بدأ يخاف الآخر، لأن هذا الآخر أيضا، له عقل ونفس، لذا أحس بأن هذا الآخر يهدد بقاءه إذا لم يأخذ الحذر منه، حتى وصل إلى اقتناع بأنه يجب أن يقتله حتى يضمن نجاته، وهكذا قتل قابيل هابيل، ولكن ما لبث أن أدرك أنه أصبح يملك كل شيء، ولكن وحيدا، وأصبحت حياته سهلة جدا ومملة وليس لها معنى من دون الآخر، واقتنع بأنه يجب أن يحافظ على الآخر ولكن بشرط أن يسعى دائما إلى أن يكون أفضل منه وأقوى وأن يبقيه تحت السيطرة والمراقبة.

هذه الحقيقة ألقت بظلالها أيضا على أعماله في مجموعته (نبطيات) التي أراد أن يقدم فيها عملا متزن الحوار والجدل بين الحس والعقل، مع احتفاظ كل منهما باستقلاليته واختلافه الصارم الذي لا يقبل الجدل، فأبرما اتفاقا فيما بينهما على أن يتحرك الحس بكل حريته ولكن في حدود من العقل، ويتم الاتفاق على ذلك في حينه حسب الضرورات التي تفرض نفسها تبعا لظروف المكان والزمان.

وهكذا جاء المعادل التشكيلي (العمل الفني) لتلك الإرادة كما يلي: استدعى من الطبيعة أنبل موادها، فمن أرضها وإنسانها جاء الصلصال (الطين) ومن سمائها جاء ريش الطير، ثم استدعى من ذاكرة الإنسان الذهنية والبصرية مقاطع من تاريخه وأسطورته وخرافته وحياته المعاصرة، مع الأخذ في الاعتبار كل الرموز والمضامين المحملة بها تلك العناصر، وكان ذلك معادل الحس، ثم استدعى مربعين ٢٠ × ٢٠سم، واحدا من زجاج والثاني من البلاستيك الشفاف، ليصبح لديه شكل هندسي رياضي صارم لا يقبل التأويل، فكان ذلك معادل العقل الثابت والمتكرر، فهو يقبل الجدل ولكن لا يغير رأيه إلا إذا أقنعه بذلك عقل آخر.

ويعتقد الفنان أن جدل العقل والعقل ممل، وكذلك الحس والحس، وذلك لانعدام الاختلاف والتميز الحاد فيما بينهما، لذا فإنه يفضل جدل الفعل والحس، فبين سطحين مربعين متساويي الأضلاع أطلقت كتلة من الحس، تركها تقول ما تريد في إطار الحدود المتفق عليها، مع بعض التجاوزات غير المخلة بالتوازن العام.

وعند الملاحظة نجد أن الأعمال في هذه المجموعة قد طغى عليها حس داخلي موحد، ينتقل بين الأعمال كما تنتقل الموجة من مكان إلى آخر، وهذا الحس الداخلي الذي أراده الفنان جاء بسيطرة بارزة لمناخ مكاني وزمني محدد.

أيقونات معاصرة

مجموعة أعمال فنية تعد من إنجازات فيصل السمرة المهمة، أعمال يتحاور فيها الجوهر والمادة، وذلك أن السمرة الذي يستوحي موضوعاته من الطبيعة لا يحاكيها بل يحاورها، وحواره لا يتم بملامستها بل باختراقها، فنحن أمام أعمال جسدها مكون من طين، وقلبها صور راسخة في الذاكرة، أو عناصر حية من الطبيعة بلغة مختزلة منمنمة، يقدم فيها الفنان عملا فنيا أصيلا شاهدا على قدرته في تطويع البيئة لمصلحة الذاكرة، يتناغم بها الجسد، فيها من العفوية بقدر ما فيها من القصدية، وفيها من البدائية بقدر ما فيها من المعرفة المتراكمة، فهي مزيج من الثوابت والمتغيرات، تستهويه المادة وتستثير فضوله فيوغل في تجريحها وتعريتها من أجل أن يستنطقها فتبوح بالمكبوت، وفي مثل هذا التواصل الحميمي تتحول المادة بين يديه إلى كائن حي جديد، وفق تصور بل إعداد مادي يقربها من نسق الصورة، لكنه يبعدها عن نسق اللوحة (أو حتى الأيقونة بمعناها الديني) بوصفه حامل الصورة البشرية الفنية. هذه الأعمال صغيرة القياسات (٢٠سم في كل جهة) وفق بناء مربع وإن كانت خطوط جهاته الأربع غير دقيقة، إذ يخرج العمل أو يتعدى الحدود الدقيقة للمربع البلاستيكي الذي يعلوه مثل الزجاج لقماشة اللوحة الزيتية، فالفنان ينطلق منها إلا أنه يخلخل قواعدها المستقرة، يعلق العمل على جدار له بناء مناسب، غير أنه يقيه بعازل لا يعرضه للتفتت وما إلى ذلك من المواصفات في الصنع والتلقي البصري.

جسد آخر ورؤوس

صفائح مستطيلة من القماش المثبت على شبك من الأسلاك المعدنية، مثبت على الجدار في تكوين بسيط، ويرى بعدها الثالث عبر دخول الهواء من خلالها، علامات وإشارات قليلة جدا على سطحها، واستعادت في الذاكرة للفضاء الرحب كثيرا من الدهشة والتأمل... ليس جسد إنسان بل جسد أي شيء، لأن لكل شيء في الوجود جسدا، وعلى سبيل المثال فإن اللوحة الفنية جسدها القماش المشدود على الإطار... وهكذا.

ومن منطلق هذه الفكرة، يستدعي الأمر التوقف والتفكير عند السمرة، والتوصل إلى أن العمل الفني، أيا كان، ليس بشيء جامد مغلق على جدار فقط، بل هو كائن مجسد وله ظل، ويستطيع المتلقي التعاطي معه من كل جانب، وعلى رغم اختيار الفنان لمادة الشبك المعدني كمادة أساسية لأعماله في المجموعة، إلا أنه يتعامل معها كما يشاء في شكل ديموقراطي، فترك للقطع أن تشكل نفسها بالوضع الذي ترتاح إليه وتشعر بانسجام معه، ثم يضيف لمساته الفنية على أجساد تلك الأعمال، وهذا في حد ذاته تمرد على الأنماط الفنية السائدة، وطريق إلى عمل فني، يلغي الحدود بين اللوحة والمنحوتة، أو المجسم الفراغي.

أما فيما يخص تلك الرؤوس، فضمت نوعين هما رؤوس معلقة في الفراغ بوساطة قوائم معدنية طويلة، وضعت وسط قطعتين من الزجاج، ويمكن النظر إليها من جهتين كل منهما تختلف عن الأخرى، أما النوع الآخر فهو الرؤوس الكبيرة التي اختار لها الفنان أن تعلق على جدران الصالات، ويمكن النظر إليها من جهة واحدة كبيرة، إضافة إلى الجانبين النحيلين للرأس، واستخدم السمرة عددا من المواد والخامات، كما استخدم النار وسيلة للتوصل إلى شكل ما في إطار محدد، وهو موضوع من قبل الفنان، وترك لكل عمل أن يتحرك داخله بحرية، فجاءت النتائج متباينة في وجود العمل وقوته، ومرجعية هذه الأعمال هي الأعمال ذاتها، تأملية، لا حاجة للفنان إلى الصور الفرعية ليبدع هذه الأعمال، فالنار غيرت كل المعاني السابقة لمواد صهرتها يدا عالم ضليع بالكيمياء هو الفنان نفسه، التفاصيل كافة تلعب دورا في تحقيق الأهمية الكلية لإبداع الصورة الفريدة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السؤال عن واقع الحركة التشكيلية العربية الحديثة وآفاقها طموح وشاسع في آن، ويغري بإمكان طرح نظر إجمالي، تقويمي، لهذه الحركة، ابتداء من سؤال أساسي وبديهي، ولكن يُغيب في الغالب: أهناك دورة للفن العربي الحديث؟ بمعنى: هل باتت الممارسات الفنية المختلفة تنعم بحضور نافذ، وبتجذر أكيد؟ وهو سؤال يستدعي سؤالا آخر: كيف يمكن التحقق من حصول الدورة هذه؟ هذا ما نلتمسه، بداية، في التحقق من أنماط الذوق السارية، ومن أشكال الاقتناء، إذ إننا لا نميز في الغالب بين الاقتناء. أيا كان شكله «وأساسه التذوق»، ونوع بعينه من الاقتناء، وهو اقتناء الأعمال التشكيلية، «وأساسه ذوق له سمات ثقافية وفلسفية جمالية». ولو شئت اختصار الكلام في هذا الشأن لقلت ما أبعد الفن عن سياسات الذوق في بلادنا! وما أبعد دراساتنا كذلك، سواء في النقد التشكيلي أو الجمالي، عن فحص ما هو في أساس لعبة الفن ومعايير الجمال، أي التذوق نفسه، في ما نقتنيه وفي ما نتحسسه ونزنه. إلا أن تذوق الشيء لا يعني تحسسه بحاسة، أي تلمسه الحسي بالذوق، وإنما يعني أيضا وزنه في الاعتبار وإعمال التفكير فيه.

د. شربل داغر - لبنان

دورة الفن العربي الحديث بين القيمة والمعنى

أن نتذوق، يعني أن نمتلك أساسا، أي أن نسيطر على أشياء ومصنوعات نريد منها أن تبقى في متناولنا دوما عرضة لتحسسنا وتمتعنا بها. وهو ما يؤكد القول: «قل لي ما تقتني أقل لك من أنت». لهذا فإن البحث في سياسات الذوق في بلادنا يقود بالضرورة إلى سياسات الاقتناء في المقام الأول. فالبيوت العربية، إن تجولنا في أعداد منها، فإنها ترينا مساحات مختلفة من المعروضات: منها ما يمثل أمام البيوت، في الواجهات والحدائق وغيرها، ومنها ما يعرض للعيون على الجدران أو في الممرات والزوايا وغيرها. وهي أنماط وأنماط من المعروضات والمقتنيات، أي لا تجتمع بالضرورة في مصنوعات من دون غيرها، إلا في ما ندر، عند فئة محدودة وقليلة في بلادنا ممن نطلق عليهم تسمية «مقتنو الفن البصري»، من لوحات وتماثيل وغيرها، أو أصحاب «مجموعاته» المميزة.

ويمكننا القول إن أعداد هؤلاء الجامعين قليلة في بلادنا، ولا تمثل سوى نزر يسير من حجم الثروات الموجودة فيها. ولو قسنا حجم المصروفات في بيوت الأثرياء، من سيارات ومجوهرات وغيرها، لوجدناها تنتسب في المقام الأول إلى ما يجتمع في الشؤون الحرفية، لا الفنية، مثل اللوحات والتماثيل وغيرها.

وهي، إلى جانب ذلك، مقتنيات بارزة للعيان، حتى لا نقول تفقأ العين، إذ إنها تعرض على الأجساد، على الجدران، وفي واجهات البيوت ومداخلها، وعند محل اصطفاف السيارات، أو في دلائل أخرى لا تمثل - بخلاف عبارة المخرج لويس بونويل في عنوان أحد أفلامه - سوى السحر البارز والفاحش للبورجوازية.

غير أننا لا نقوى على قول الشيء عينه لو أمعنا النظر في «ثروة» أثرياء أوروبا وأمريكا، التي لا نتعرف مقتنياتها في الفحش الظاهر، بل في «ودائع سرية»، فيما تبقى مقتنياتها الفنية محجوبة عن العين، لا تظهر إلا في المعارض أو في مجلات المشاهير (إن قيض لها تصوير بعض هذه الأعمال الفنية). لا بل قام أحدهم في أمريكا - وكان من أقوى جامعي أعمال الانطباعيين في العالم - بمنع عرض هذه الأعمال للعيان إلا في يوم واحد في الأسبوع، وللعاملين في مؤسساته وحسب من دون غيرهم.

نتحدث في التذوق عن معنيين، واحد مادي وحسي مباشر، وآخر تجريدي وأشد تفننا من الأول: وفق مقتضى الأول فإن التذوق يعني التلمس والتحسس المباشرين للشيء المقتنى، في تناول استعمالي له، عياني ونفعي، مثل المقتنيات التالفة في عمر مستعملها أو ما يفيده في إبراز جماله أو زينته أو غناه وحسب. ووفق مقتضى الثاني فإن التذوق يعني تملكا لشيء لا يقع عليه النفع الاستعمالي المباشر، بل المؤجل والمستمر عبر الزمن، وما يقع كذلك في «قيمة» تتعدى الشيء المادي نفسه، وتبلغ حدود الرمز والمعايير العليا من ثقافية وجمالية وغيرها.

الفن بين الذوق والسوق

ويمكن أن نتحقق من وجود «دورة الفن العربي الحديث»، بالسؤال عن «قيمة» العمل الفني في بلادنا، أي عن وجود «سوق» فنية بالتالي. وهو السؤال عن حقيقة تداول المقتنيات الفنية، والتنافس عليها، أي «قيمتها» الشرائية بعد أن يطرحه فنانها، أو مالكها الأول للبيع: كيف تتعين قيمتها هذه؟ هل تزيد قيمتها التداولية حين تُعرض على الشارين والمضاربين؟ ووفق أي مقاييس؟ هل تزيد تبعا لنسب واقعة في معدلات التضخم، أو في ارتفاع «تسعيرة» الفنان؟ هل يحتفظ الفنان بـ «قيمته» التي فاز بها، في مصر على سبيل المثال، حين يُعرض عمله للبيع، في أبو ظبي، مثلا؟

الأسئلة كثيرة، وهي تطاول الفن العربي الحديث من زاوية قلما اهتم بها القائمون الرسميون على الحركة التشكيلية، وأصحاب صالات العرض، والنقاد، على الرغم من شكاوى الفنانين الدائمة، ذلك أنها أسئلة تطرح صلات الفن بالمجتمع، وصلات الفنانين بالجماعات والأوساط القادرة والطامحة إلى الحيازة الفنية، كما تتناول هذه الأسئلة أيضا تعيينات الفن نفسها، بين كونه حاملا لتكوينات وقيم تحده في وظيفته الاستعمالية، أو في مخاطبته المتلقي بعيدا عن مقيداته المحلية والمخصوصة. فهل نعرف «سوقا» عربية للتشكيل؟

تصعب علينا الإجابة بالإيجاب عن هذه الأسئلة لو نظرنا إلى حال المبيعات ومحالها وأشكالها في البلدان العربية، بالمقارنة مع ما هي عليه في معارض بيعها الغربية الدورية مثل «الفياك» في باريس، أو«بال» في سويسرا، أوصالات البيع في «كريستيز» و«سودبيز» و«درووه» وغيرها، بالإضافة إلى صالات العرض طبعا. وهي حال محبطة كذلك إذا تحققنا من أن لوحة أحد الفنانين الشباب بيعت في مزاد علني في عاصمة عربية بمائة دولار أمريكي، سعر عرضها الافتتاحي. وحال المبيعات مقلقة كذلك، إذا ما تنبهنا إلى أن سعر لوحة أحد الفنانين العرب قد تتضاءل إلى أقل من النصف، إذا انتقلت من بلد عربي إلى آخر!

إلى هذا، فإن عرض الأعمال الفنية للبيع العلني، وفي المزادات خصوصا، قد لا يكون ممكنا في عدد من البلدان العربية، حتى لو أتيحت لها سبل العرض والتنافس، ذلك أن المالكين يخشون من أعين السلطة، بعد أن بدأ «التأميم» في البلدان العربية عهدا من التسلط والاستباحة والمصادرة لثروات الأفراد، ومنها المقتنيات الفنية. إلا أن المعوق الأساسي قائم في العلاقات القائمة بين الثروة ومجالات الاستثمار، حيث إن الأعمال الفنية لا تعد في نظر ممولين عرب كبار «قيمة» اقتصادية، مثل الذهب أو أسهم البورصة، ولا قيمة للتمايز الاجتماعي، مثل الجواهر، أو الأثاث، أو السيارة الفارهة. ولا يعود الأمر إلى قلة أو انعدام في الثقافة الفنية فقط، وإنما أيضا إلى قلة في التداولات، وإلى عدم وجود ضمانات اقتصادية وغيرها في هذا السياق. وهو ما نلمسه في قطاعات ثقافية أخرى، مثل الكتاب وغيره، التي تظهر لنا أن الناتج الإبداعي لم يحقق بعد مكانة أكيدة ومتمايزة في الحساب الاعتباري عند الجماعات، بخلاف غيره من مظاهر الثروة المادية.

المعوقات عديدة وتحول دون انتظام حركة سليمة وطبيعية في تداول الأعمال الفنية، وزيادة الاستثمار حولها. ومنها ما يتصل بطبيعة الحكم وعادات التسلط فيه، ومنها ما يتصل بالقيود الاقتصادية نفسها، ومنها ما لم تتحه بعد، أو ما اعتادت عليه بعد سلوكات الأغنياء، فالإقبال على شراء آخر «موديل» لسيارة ما حاصل، حتى أن تسميات السيارات تفقد في أحد البلدان العربية أسماءها المخصوصة (التي وضعتها شركاتها)، وتكتسب أسماء محلية مأخوذة من عادات مالكيها، أي فئة معينة منهم.

على ضفاف النيل - محمود مختار - مصر

شراء الأعمال الفنية لم يشكل بعد عادة اجتماعية، ولا محلا للاعتبار أو التمايز، والبلدان العربية لم تعرف حتى الآن، ما يمكنها من «محبة الفنون»، كما يسميها بيار بوريو ساخرا، وهي تعني في حسابه إقبال الجماعات النافذة والمتمولة وجعلها الفن محلا للاستثمار والتنافس على الندرة. ولا يخفف من قسوة هذا الحكم طفرات الشراء التي تصيب هذا البلد العربي أو ذاك، والتي تعود في عدد من أسبابها إلى شراء الحكومات أعمالا فنية، مثلما حصل في عدد من الدول العربية في السنوات الأخيرة، وإلى مبادرة عدد من مالكي الثروات العربية إلى تمثل حركات الحكومات والاقتداء بها. فمثل هذه الطفرات تبقى فجائية، ولا تصدر عن حركات اجتماعية أوسع وأبلغ دلالة.

هذا ما يمكن أن نقوله أيضا عن إقبال بعض الأمراء على شراء بعض الأعمال الفنية، وإقبال بعضهم على تأليف مجموعات فنية، فهي لا تؤدي، ولا تعلن قيام «سوق» تشكيلية عربية، ذلك أن التوجهات هذه قد تصيب بعض الأمراء المتنورين أو المثقفين، من دون أن يشير الأمر إلى حركة أوسع، واقعة في المجتمع وتداولاته، والدليل على ذلك هو إقبال بعض أصحاب الدور، في البلدان نفسها، على شراء أعمال فنية مزورة، وهي أعمال «الكيتش» كما يسمونها بالإنجليزية، في صورة صريحة ومعلنة، مثل أعمال المستشرقين أو المنمنمات الإسلامية.

لا وجود، إذن، لسوق عربية دورية ومنتظمة، إلا أن هذا لا يعني أن الفن العربي الحديث لا يباع ولا يشرى، ولا يعرض للبيع من جديد بعد شرائه. فهناك أعداد من الفنانين العرب ممن يفوزون حاليا بـ «تسعيرات» متقاربة بين ما هي عليه في بيروت أو في عمان أو جدة، كما أن معارض البيع لا تنتظم بقوة في المدن العربية، إلا أن هناك شبكات اتصال منتظمة، لها وسطاؤها وسعاتها أحيانا، ممن يشترون عبر الهاتف أحيانا أو عبر الفاكس، بدليل وجود عدد من المقتنين العرب المعروفين ومالكي المجموعات الفنية.

يبقى أن نشير إلى أن طرح الأعمال الفنية في السوق، لا يعني طبعا قيمتها النقدية أو الفنية، لكنه يكشف حقيقة التنافس عليها، وهو ما يشير إليه الفن في وظيفته اللصيقة به، وهي أنه مصنوعات مندرجة في الظروف المحيطة بها، وتتصل قيمتها مثل التنافس عليها بما يحيط بها في المجتمع الذي صدرت عنه، فالفن لا يقع في وظيفة خارجة عليه، وإنما في وظيفة صادرة عنه، ولا تلبث أن تصبح مجالا لاستثمار وتنافس.

فالحديث عن غياب «سوق» عربية منظمة ودورية وآمنة للمبيعات الفنية يكشف عن حال ضعف الفنون وتدني قيمتها الاعتبارية، خصوصا إذا اقترن المال المحلي بسبل للفوز به، أو بمصادرته، لا تتصل أبدا بلعبة الاستثمار والربح المؤجل، بل بالغنيمة وقضاء الحاجة. ولكن ماذا لو نتساءل عن مدى تجذر الفن العربي الحديث في أعمال فنانيه، في أساليبهم، وفي أسئلتهم التشكيلية الخاصة، إذا جاز القول؟

الفن في بنيته المخصوصة

التشكيل العربي الحديث يدخل في شكل مفاجئ، غير سوي، في مسار تشكيلي سابق عليه، ولا يسلم دخوله من زوغان وتعثر وتساؤلات. أما مساعي فنانينا لإدراج ما يصنعونه في أصل سابق، في فننا الماضي، فلا تعدو كونها مساعي في الترويج والتسويق، ولا يغيب عن بالنا أن مساعيهم هذه لا تمت إلى التاريخ الفني بصلة، مادامت الفنون هذه عرفناها في دورة «التثاقف» مع أوروبا، وتنتسب إلى سياقات ومرجعيات أخرى، غير معهودة في ثقافتنا وفنوننا.

وهذا السعي إلى إنزال الفنون الجديدة، الوافدة، في سياق ثقافتنا وفنوننا، لم يتوان في التأكد، بل لازم نشأة هذه الفنون منذ خطواتها الأولى. هذا ما يتضح في أعمال الفنانين العثمانيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كما في أعمال الفنانين العرب الرواد منذ مطالع القرن: عثمان حمدي (١٨٤٢ - ١٩١٠)، أول المحترفين الأتراك لفن «اللوحة المسندية»، طلب المشهد الطبيعي أو البحري الذي تفنن فيه المستشرقون الأوروبيون، ومنهم بعض الإيطاليين ممن عاشوا وارتزقوا في بلاطات آخر خلفاء بني عثمان، لكنه سعي في الوقت عينه إلى التعرف على المشهد «المنظرة» كما كانوا يقولون في التركية، في اسطانبول، أو سعي إلى تمثل مشاهد غابرة من حياة البلاطات العثمانية وإحيائها.

ما أريد قوله هو أن الفنان العثماني سعى إلى التشبه بما كان يتعلمه ويبهر به في آن، مثلما سعى كذلك إلى «تملك» الأداة ووسائل التعبير التي كان يتعرفها، فتصير خاصيته، وإن ظل يتعامل معها بقدر كبير من الخشية. وهو ما نتحقق منه في أعمال العديد من الرواد في العقود الأخيرة من السلطنة العثمانية، وهي أنها أعمال «مجتهدة»، تنزل الخط أو اللون في مواضع بعينها، كما لو أن فعل التصوير نفسه أقوى أثرا وأشد رهبة في النفس من التصوير نفسه.

إلى جانب هؤلاء الفنانين نلقى فنانين إسلاميين، وفق الطرز القديمة بتجديداتها العثمانية المخصوصة، من فناني خط وتزويق وغيرهما، وما يشد انتباهنا، هو أن العثمانيين أطلقوا على «الفنون الجميلة» تسمية «صنائع نفيسي»، غير متخلين عن اللفظ (والجذر كذلك) العربي، «الصناعة»، الذي يعني لهم صناعات الخط والزخرفة والتزويق وغيرها من الفنون الإسلامية، وباتت تعنيهم أيضا الصناعات الوافدة، من تصوير زيتي ونحت وغيرهما. فيما نجد الأمر مختلفا في عالم العربية، إذ إنها تخففت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وعلى عجل، من لفظ «الصناعة»، فجعلته خاصا بالأعمال اليدوية والمهنية في إنتاج السلع والبضاعات الاقتصادية، ورفعت من شأن لفظ قديم، «الفن»، وجعلته مخصوصا بالمنتجات الابتكارية، البصرية خصوصا. ولعلنا نجد في حفاظ العثمانيين على لفظ «الصناعة» وترقيته، وفي تخلي الكتّاب العرب عنه، والبحث عن بديل له، شيئا دالا عما وسم دخولنا التشكيلي ودخولهم إلى التجديد، والمعاصرة في آن.

ويمكننا القول إن صلة الفنانين العثمانيين، والأتراك خصوصا، سواء بالفن الإسلامي، أو بالفن الأوروبي الوافد، كانت أقوى مما كانت عليه في بلادنا، بدليل أنهم وجدوا «ضوابط» لتجديدهم، ما عرفناها بالشدة نفسها، كما وجدوا ضرورة لتعرف متين على تقنيات هذا التصوير ما شهدناه بالقوة نفسها والحرص نفسه في بلادنا. وقد يعود ذلك، أساسا، إلى أن محترفي الفن الأوائل بينهم كانوا خريجي مدارس حربية عليا، ومعاهد أوروبية معروفة، وطلاب بعثات فنية مرموقة، فيما لم ينعم فنانونا الأوائل بمثل هذه الممهدات والتقديمات والاستعدادات، بل كانوا رجال دين، أو متقاعدين من الخدمة العسكرية، أو هواة أو فضوليين.

دخولنا أتى مرتبكا، بالتالي، وخفيف الصلة بالموروث المحلي وبالأصول التقنية في آن، فضلا عن أن مجتمعاتنا ما كانت تعرف القبول عينه الذي عرفته هذه الفنون الوافدة في بلاطات اسطانبول ودورها الراقية. إن

جبل لبنان - عمر أنسي - لبنان

هذه الخلفية التاريخية بعناصرها الفنية والذوقية والجمالية، المعروضة على عجل طبعا، تحكمت، ولا تزال، في مدى دخول التشكيل في مجتمعاتنا، وفي قدرات الفنانين على التجديد والمعاصرة في آن.

دخول متأخر، إذن، ومتعثر، ما انتظم في صورة متسقة في عدد من البلدان العربية قبل نهاية الثلاثينيات، وفي غيرها قبل بداية الستينيات، ما يدعونا إلى كثير من الحذر والتحوط في فهم مسار هذا الفن وتحولاته. وما نسميه حركة تشكيلية عربية حديثة يبقى هش البنية، كاشفا عن نشأته المتأخرة وأعراضها، بما فيها قابليته في التجديد ومقدار إسهامه المتميز في المعاصرة.

الفن بين التقنية والأصل

أول أعراض هذه النشأة المستمرة هو الافتراق والتبادل بين نزعتين: نزعة تقنية وأخرى اعتقادية. فما المقصود بهذا؟ لم يكن غريبا أن تكون النزعة التقنية سابقة تاريخيا، وهي نزعة يتخلص فيها التشكيلي من أي حمولة محلية، وينطلق من أن ما يتعلمه في هذا المعهد الأوروبي أو ذاك، أو ما تستسيغه عينه في صالة العرض هذه أو تلك، ممارسة ناشئة تماما، لها أصولها المستجدة، فيقبل عليها «مصطفا بالدور» إذا جاز القول، مثل كائن محض أو مجرد، من غير خزين أو تركة، ومن دون مراجعة أو مساءلة المتن الذي يتصل به ويستقي منه صنيعه الفني. وهو ما نلقاه في ضربات ريشة الفنان العربي المحترف الأول، الفنان اللبناني داوود القرم (١٨٥٢ - ١٩٣٠)، أول المبعوثين العرب إلى روما: ما كان يخامر القرم أي شك في أنه يقدم على ما لم يفعله غيره في بلاده، وبمثل هذا التأني الدراسي، نراه يغمس ريشته في ملوانة رافاييل، وينير الوجه بقبس من نور مختلف، إلا أن غيره من الفنانين العرب سلك وجهة أخرى، أو سعى إلى مباشرة اللوحة بأسئلة مغايرة، قوامها الاعتقاد، كما قلنا، أي الإقرار المسبق بأن العمل الفني حامل تعبيري، له ضروراته وظروفه التي يحد بها ويتواصل معها: فنتحقق في منحوتات محمود مختار، أول الفنانين المحترفين المصريين، من ميل بين إلى جعل الكتلة إغريقية التقطيع في النصب والتماثيل التي حققها في حياته القصيرة، إلا أننا نتبين كذلك ميله إلى اختيار الموضوعات والهيئات المصرية، التاريخية أو التمثيلية للشعب المصري. هذا ما نلقاه في أعمال بعض الفنانين السوريين الأوائل، مثل عبدالوهاب أبو السعود (١٨٩٧ - ١٩٥١) وتوفيق طارق (١٨٧٥ - ١٩٤٠) وسعيد تحسين، الذين انصرفوا منذ الأربعينيات إلى تصوير المشاهد التاريخية العربية المتخيلة، مثل «موقعة حطين» (١٩٣٦) و«ديوان الخليفة» (١٩٣٤)، أو طارق بن زياد وغيرها.

هذا الافتراق بين النزعتين قام على التبادل بينهما كذلك، بل يمكننا القول إننا لا نجد، منذ انبثاق الأساليب الانطباعية في عدد من التجارب العربية، سوى أشكال من التلاقح بين النزعتين: ففي هذه الأساليب نجد، لأول مرة في التشكيل العربي الحديث، مثل هذا الجمع العالي والرفيع بين النزعة التقنية والنزعة الاعتقادية، وبين التمثل التقني الشديد لتقنية أوروبية خالصة واستظهار اللون المحلي. والتبادل هذا لم يتوان في التأكد من خلال التجارب التشكيلية العربية منذ ذلك العهد، وهو ما تحقق كذلك في بعض التجربة الحروفية العربية.

يقول الشاعر العربي القديم:

لا تقل أصلي وفصلي أبدا
إنما أصل الفتى ما قد حصل

يقيم الشاعر التمييز بين الأصل والحصول (أي الفعل)، بين الأصل والهوية وبين النسب والصنيع. وفي هذا القول حكمة لا نتبينها في مساعي بعض التشكيليين العرب، إذ يردون العمل الفني إلى أصل سابق على عملية تحققه، واجدين فيه كمال الحدوث. ذلك أننا نخلط بين الأصل والفن، أو نقيم الربط الشديد بينهما. وهذا يعني، في حسابنا، أن لنا نظرة إلى الهوية تحيلها إلى الأصل وحسب، لا إلى امتحان ذواتنا في الزمن، ولا إلى معالجة الذات فوق الحوامل المادية والمدونات.

نطلب من العمل الفني أن يكون نسخة عن أصل، سواء أكان المشهد الطبيعي، أم الهيئة الإنسانية، أم الحرف العربي. لا نريد من العمل الفني أن يكون سوى نسخة عما ألفناه وعرفناه وشهدناه، غير آبهين بكونه محدودا، على هذه الصورة، بظروفه الحوارية وحدها من دون غيرها. وهو ما نتحقق منه في بعض التجارب الحروفية خصوصا. فأكثر من لوحة حروفية تمثل لمتلقيها في كيفية مختلفة بين ناظر وآخر: فهي تخاطب القارئ العربي بسند لغوي، يضاف إلى سنده الشكلي واللوني، وهو ما لا يتوافر أبدا على هذه الحال لمن لا يحسن العربية.

وهو ما نتحقق منه في بعض دعاوى الحروفية لنفسها، إذ إنها نسبت صنيعها إلى هوية باتت متحققة، أو إلى طابع حضاري بات متوافرا، بمجرد توظيفها لحروف وكلمات وجمل ونصوص عربية فوق الحامل المادي. كما لو أن الهوية سابقة على الفعل، على التحقق، على الحدوث نفسه، كما لو أن الهوية تقوم على نسبة، مثلما تنسب بطاقة الهوية حاملها إلى بلد المولد ووطن الجنسية، فيما نعرف أن ما يميز حامل البطاقة من غيره لا يقع فيما سبق بل بما فعل.

ننظر إلى الفن على أنه قيد نفوس، فيما هو مقترح وصياغة وتدبر، يقوم على معالجة، ويعني كما يطلب التنافس على إنتاج المتميز والنادر، وهل يعني هذا أن التشكيلي العربي يفتقر إلى شروط مناسبة تساعده في تفتحه الذاتي، في بلورة حساسيته الفردية والفنية، في سعيه الابتكاري؟

لن نعقد محاكمة للتشكيلي العربي، فهذا ليس غرضنا، بل الفهم. ما نريده هو الوقوف على الأسباب التي تجعل، في تقديرنا، شروط التجديد صعبة، وهي أسباب نجدها، فيما نظن، في المكانة التي يحتلها التشكيل، وفي القيم الذوقية والجمالية والاعتقادية والاجتماعية والاقتصادية السارية في بلادنا.

الفن بين القوم والفردية

لا يمكننا في هذه الورقة استعراض حال هذه القيم في مجتمعاتنا، على الرغم من أنها مهمة ضرورية، إذا عرفنا أن الدراسات المعنية بالفن في بلادنا قلما انتبهت أو رصدت أشكالا تقبل العمل الفني بين الجماعات والأفراد، أو قلما جمعت أو حظيت بمعلومات عن مسألة اقتناء الأعمال الفنية، وهو شأن بات يتعدى سعي المؤسسات من متاحف وصالات عرض وجهات رسمية ليشمل العديد من الأفراد، ممن نسميهم رعاة الفن ومقتني المجموعات الفنية.

فمن دون هذه المعلومات التي تبين لنا مدى إقبال الهيئات والأفراد على شراء الأعمال الفنية العربية، في بلادنا أو خارجها، والأسباب المختلفة التي تدعوهم أو تحدد ميولهم في الشراء، لا يسعنا الوقوف على مسألة الحيازة، بوصفها أحد المؤشرات اللافتة حول مدى نفاذ العمل التشكيلي في «عاديات» الاستثمار والذوق في بلادنا، كما لا يسعنا ذلك إذا لم نوفق في معلومات تشير إلى مسألة انتقال الأعمال الفنية من ملكية إلى أخرى، وإلى التبدلات التسعيرية التي تصيبها في عمليات انتقال ملكيتها، ما يمكن أن يشير إلى درجات التنافس على الحيازة. وماذا يمكننا القول عن الاستثمار في الأعمال الفنية؟ هل تشكلت «شبكة» من المتعاطين الاستثماريين في العمل الفني، من باعة وشراة ووسطاء ومضاربين ووكلاء؟

ومن دون معلومات عن الأسباب والدوافع الذوقية التي تحرك ميول المقتنين، لا يسعنا الوقوف على عمق «نفاذ» العمل الفني، ومدى تقبله في المجتمعات: ماذا يعني «حب الفن» في بلادنا؟ ماذا يعني حضور اللوحة في الصالون، أو في باحة الدار، أو في الحديقة الأمامية؟ ماذا يعني الإقبال على شراء اللوحات المقلدة لأعمال فنية، استشراقية أو إسلامية، شهيرة مثلما يجري في أكثر من بلد عربي حاليا؟

يمكننا أن نعدد الأسئلة والمقاربات التي تكشف لنا مدى تخلف الدراسات العربية المتوافرة عن الإحاطة بجوانب الفن، وبالظروف المحيطة به، وهي جوانب وظروف تحدده وتعين شؤون التبادل فيه والتنافس عليه. وهو ما نتبينه، لو عدنا إلى كتب التاريخ وتوقفنا عند

> ”شراء الأعمال الفنية لم يشكّل بعد عادة اجتماعية، ولا محلا للاعتبار أو التمايز، والبلدان العربية لم تعرف حتى الآن ما يمكنها من محبة“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«نهضة» إيطاليا الشهيرة. وأكتفي في هذا السياق بذكر حادثتين: الأولى مع الفنان الإيطالي داناتيلو، الذي رفض في القرن الخامس عشر نزع قبعته احتراما وإجلالا لمطران «بادو» (اسم منطقة إيطالية)، بحجة أنهما متعادلان في الأهمية، أي أن المطران في الكنيسة هو بمنزلة الفنان في المجتمع. الدعابة ظريفة، ربما، إلا أنها لم تكن كذلك أبدا، وحملت في وقتها دلالات لافتة، فتداولتها الأسر الثرية والأوساط الكنسية والجماعات الحرفية في المدن الإيطالية: الفن يستقل عن الكنيسة، ويقف إزاءها وقفة الند للند؛ وتبدلت بالتالي علاقة الفنان بمواقع السلطة.

طرفة أخرى: يبعث الثري فرنسيسكو غونزاكا برسالة إلى ممثله في روما، يأمره فيها بالطلب إلى الفنان ميكال انجلو، مع فائق الاحترام والتقدير الجديرين بهذا الفنان، «التكرم والتفضل، والتنازل لتنفيذ لوحة لي وإنتاجها، تبعا لذوقه»؛ ويضيف: «لا يعنيني كثيرا ما إذا كان العمل الفني لوحة أو منحوتة. يعنيني فقط الحصول على عمل فني من وضعه. وإذا حدث مصادفة أن سألك عن الموضوع الذي نرغب فيه، فقلْ له إن رغبتنا تقتصر فقط على الحصول على عمل منتج وفق إلهامه الخاص». يا للرسالة! إن كثيرين من فنانينا المعاصرين، المشهورين والمكرسين، يتمنون الحصول على نسخة مشابهة لها.

ما نريد قوله هو أن الفنان «النهضوي» استفاد من تحولات المجتمع، كما ساهم فيها وزاد من عمقها وشدد عليها بعلامات باتت تسم وجوده الجديد: فنانٌ لا يعمل عند سيد أو مطران، بل في مشغل؛ فنانٌ يستلهم الموضوعات حيثما يشاء، فنان يشدد على التميز سبيلا خاصا إلى هويته، وإلى تفرده.

ولعلنا نجد في مجموع الأسباب التي نستدل بها على تحقق شروط التجديد سببا أوليا ولازما، يمكن لنا أن نشير إليه من خلال تبلور حساسية الفنان الخصوصية، أي شعوره المتمايز بالهوية. والهوية، في هذا النطاق، لا تعني فقط الانفصال عن الأصل، بل نشأة «المواطن» إذا جاز القول، أي الفرد الذي قطع حبل السرة العضوي بينه وبين جماعته. ولا يعني هذا الكلام طلبا تعسفيا في الانفصال، بل الوقوف على الشروط التي تجعل الانفصال ممكنا، فكيف للفنان أن يكون «فرديا»، بمعنى الانصراف إلى كينونته وتمثلاتها المخصوصة، وهو منخرط في علاقات تسبقه مثلما تحدده، حتى لو كان رافضا لها أو حانقا عليها، وهي العلاقات التقليدية التي لا ننفك نجدها في أكثر من مدونة إبداعية عربية، وربما في الشعر أكثر من غيره، والتي تلخصها عبارة أدونيس: «مفرد في صيغة الجمع». وكم من ذوات تتحدث عن «الفردية» و«الذاتية»، وهي لا تنفك في كتاباتها وسلوكاتها تنتج أو تجدد موقعا تقليديا، ليس إلا، إذ تبدو الحداثة معهم خطابات دعاة مبشرين!

وعلينا في هذا السياق أن نكون واضحين: كم من الدعاوى نسمعها أو نقرأها، هنا وهناك في بلادنا، حول العلاقات اللازمة والضرورية بين الفن والقوم، وهي دعاوى تستند إلى «شرف» بعض القضايا، الوطنية والقومية، أو تتوسل بها، لفقر في إمكانات النضال المتاحة عربيا، لكنها تؤدي، واقعا، إلى صعوبة تبلور فن متمايز، متخلص من رواسب العلاقات هذه، فالفن الحديث يقوم على القطيعة مع القوم، ومع التقاليد السالفة، ومع ما يجمع إذا جاز القول، طلبا للفروق، لمداولة المعاني الموروثة وتقليبها على أهواء الرغبة والزمان. وهو ما يمكن أن نقوله عن التجديد تحديدا: من دون وقوف الفنان منفصلا عن القوم، لا خطيبا في حفلهم، ولا مصاحبا لتظاهراتهم الجماهيرية، لن يقوى على انتهاج سبيل التجديد الحق.

نسأل، إذن عن أسباب التجديد في المجتمع، في شروط الفنان الفردية، وعلينا أن نسأل عنها أيضا في العلاقات التي ينشئها (أو لا ينشئها) الفن مع الأدب والفكر في آن. ذلك أن الفنون تتبادل، على ما هو معروف، علاقات جوار ومنفعة، إذا جاز القول. وهذا ما

إلى المزرعة - علي بن سالم - تونس

نلقاه في كثير من تجارب الإبداع الأوروبي والأمريكي، وهو التعايش الخصب بين تعبيرات أدبية وأخرى تصويرية أو موسيقية أو غير ذلك، ما نجده في أساس انطلاقة أكثر من تجربة تشكيلية مجددة. وهذا ما نلقاه في بعض التجارب العربية القليلة، وإن كانت تقتصر على «قراءات» يجريها الفنان العربي على نتاجات أدبية، مثل بعض أعمال ضياء العزاوي على نصوص شعرية وسردية، تراثية أو حديثة... فيما نجد الأدباء العرب غافلين تماما عما يجري في الكوكب الآخر، وربما «المحتقر» في حسابهم الاعتباري، أي الفنون التشكيلية.

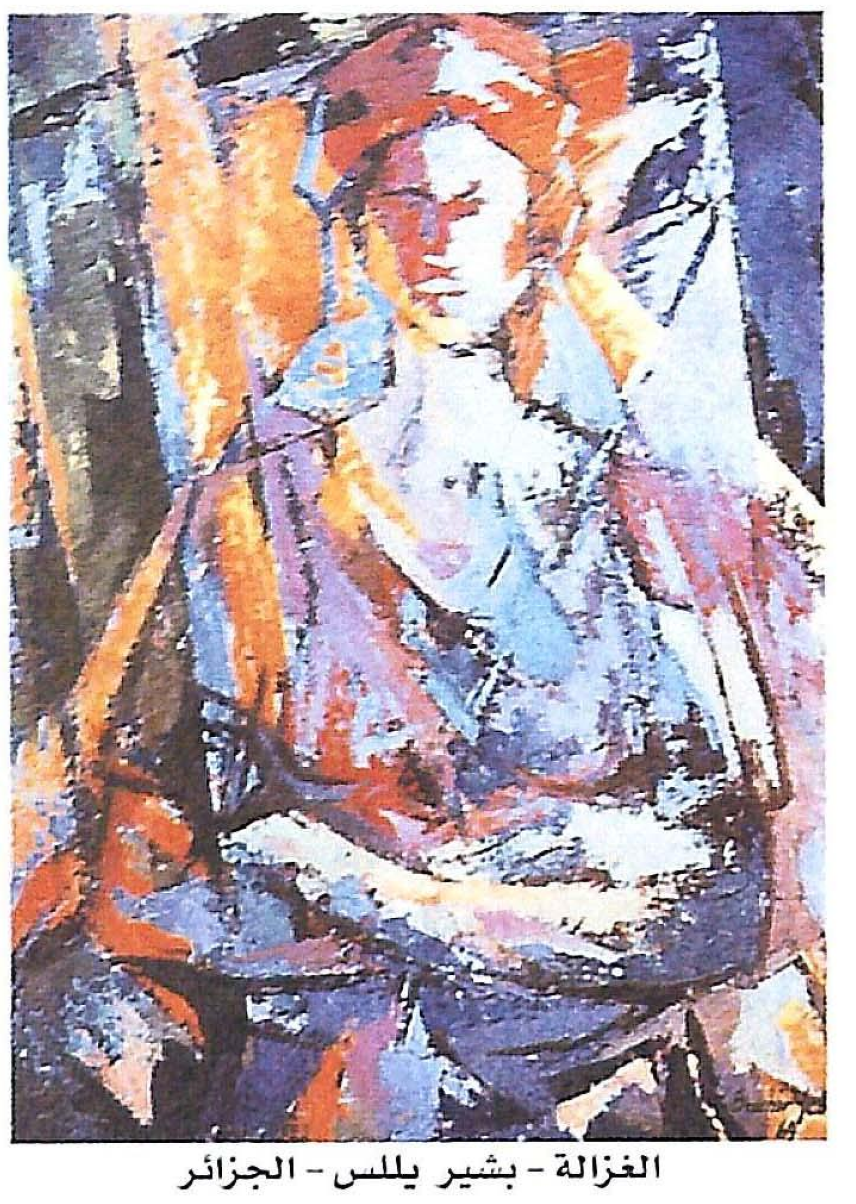
ولا يمكننا القول إن علاقات الفكر- أو مد الفن بأسباب الفكر وتجديده- على ما هي معروفة ومختبرة في أكثر من تجربة أوروبية وأمريكية، هي أفضل حالا في بلادنا. ففيما نتحقق في كل دعوى تشكيلية جديدة تطرح نفسها على الفنانين من أنها دعوى فكرية وجمالية، قبل أن تكون دعوى أو معالجة تقنية وأسلوبية بعينها، نرى أن التجديد الفكري للعمل الفني يتحول في بلادنا إلى شأن تقني وحسب، من دون حمولته الفكرية والجمالية. هذا في الوقت الذي نلحظ فيه عدم اهتمام مفكرينا بالشأن التشكيلي، حتى أن العديد من مراجعات التراث أو الفكر العربي المعاصر تفتقر دوما إلى معالجات ومعاينات تطاول الشأن الفني في حياتنا ووجودنا وفكرنا. والنقص واقع في كتابات المفكرين، وفي منهجهم كذلك.

أوهام المعاصرة

وأتساءل: هل يكون سؤال المعاصرة هو غير سؤال التجديد، لكي أخصه بسؤال منفصل؟

الإجابة المبدئية، أو البديهية عن هذا السؤال تدعوني، في الواقع، إلى عدم الفصل بينهما، ذلك أن التجديد لا يعدو كونه المعاصرة عينها، أو شكلا على الأقل من أشكالها (إذا افترضنا، طبعا، أن المعاصرة أي المجايل لنا، قد يكون تقليديا، لا يحمل أبدا بذور التجديد). فلماذا فصلنا بين التجديد والمعاصرة؟

فصلنا بينهما لأن التجديد قد لا يتخذ سوى شكل الإحياء، وهو ما نقع عليه في عدد من التجارب العربية، ومنها بعض تجارب الحروفية، أو تجارب إحياء الخط العربي أحيانا. وقد يتخذ التجديد شكلا أكثر قربا من



الغزالة - بشير يللس - الجزائر

المعاصرة، أي معالجة مواد مستقاة من تجارب معيشة، وفق تقنيات سارية في العصر، ومتجددة به، وهو ما نلقاه في عدد من تجارب التشكيليين العرب.

ولقد فصلنا بين التجديد والمعاصرة لأسباب أخرى، وهي أن المعاصرة تربط النقاش التشكيلي بقضايا موصولة بالعصر وتياراته وتحولاته الأسلوبية والجمالية. وهو ما نتحقق منه حينما ننظر إلى العلاقات والأشكال التي تصل بعض تجاربنا بغيرها. وعلينا في هذا السياق الحديث عن «أوهام المعاصرة»، التي تعني اللحاق اللاهث بتجارب حادثة في أوروبا وأمريكا، على أنها الأشكال المتقدمة للمعاصرة والتجديد في آن. ويعنينا في هذا السياق التمييز بين حالتين: تجديد التشكيل انطلاقا من عمليات «التثاقف»، وتجديده انطلاقا من «التجربة» نفسها. فأكثر من تشكيلي عربي يقبل على تجديد عدته الفنية انطلاقا مما اطلع عليه أو تابعه في معرض، هنا أو هناك، في مدن العرض الأساسية، ويكون في ذلك متابعا لتقليد ببغائي عرفناه في بدايات نهضتنا، واقتصر على تتبع ما يرد، كما يرد، إلى بلادنا، على أن فيه حمولة التجديد الحاسمة والنهائية. وهو ما تعرفناه في أحوال بعض التشكيليين العرب الذين «انقلبوا» في تجاربهم أكثر من مرة، بين أسلوب وآخر، تبعا لتقلبات وتغيرات حادثة، لا فوق السطح التصويري لأعمالهم، بل في مشاغل فنانين غيرهم. ويصعب علينا بالتالي تتبع مسارهم المخصوص، أو الوقوف فيه على معاني تغيراته.

إلا أننا نجد في تجارب غيرهم ما يصلهم بتجربتهم نفسها، على أن فيها دليلا على سيرة شخصية، ومعالجة تحقق للتشكيلي خبرة، بل تزيده خبرة، في «عجن» الألوان أو في توليداتها، أو في تدبر حلول للأشكال والمساحات. هذا ما يتوافر لنا أحيانا في تتبعنا لأحوال بعض الفنانين ضمن تجربة أكثر من بلد عربي، إذ نتحقق من وجود تأثرات وتتابعات تصل بين هذا الفنان أو ذاك، سواء في الموضوعات، أو في معالجات الألوان والأشكال، أو في غيرها مما يشكل سياقا للفن، بات يربطه بخارجه ويجعله بالتالي مدونة عن الإنسان والزمان.

لهذا نقول إن معالم الاستدلال على الهوية باتت أخفى وأصعب مما كانت عليه في عهود فنية سابقة اتسمت بالطرز والأنماط الفنية الثابتة والمتكررة. كما نقول إن الهوية كتعيين للعمل الفني باتت خفية هي الأخرى وملتبسة، لا تقوم على تأكيد محددات جمعية وإظهارها في مدى اللوحة بالضرورة، بل على «تظهير» (كما يقال في لغة التصوير الفوتوغرافي) نفس الفنان المبهمة والغنية في آن على ورق الفن، وإخراجها من «الغرفة السوداء» والمعتمة إلى وضوح اللقاء الإنساني الجمالي.

خرج التشكيل العربي من سياق قديم، نعود إليه أو نشير إليه أحيانا في وعينا وكتاباتنا، وهو السياق العربي - الإسلامي، وهو سياق كان يربط الفن بفكرة «النسب» و«النسبة»، وكان يجعل الصنيع الفني قائما بين أصل وصورة، بين واحد وكثرة، وبين نص ونسخة.

لم يتوان الفنان، وكاتب المقالات خصوصا، منذ أزمان بعيدة، في ثقافتنا وغيرها، في معاينة الموجودات والمصنوعات، موجدا صلات بين المتحقق منها، سواء بفعل يديه أو بقوى غيره، وبين وضع أول، كان يجد فيه أصول الصور والأشكال والجمالات المتحققة. وأجمل هذه المسألة بالقول التالي: سعى الدارسون إلى تنسيب المصنوعات الفنية، إلى الوقوف على أصول لها، وسابقة عليها، على أن في تنسيبها هذا إلى مبدأ أول (كما في الفلسفة الاغريقية)، وإلى صانع مدبر، أو إلى «الواحد الأحد»، ما يثبت وجودها الأكيد. ولم يكتف الفنانون والكتاب بالتحقق من الأصل، بل نسبوا الموجودات والمصنوعات إلى هذا الأصل، أو بالقياس إليه، لإثبات مقدار «شرفها» (كما قال «أخوان الصفاء» عن «شرف الصناعات»). واللافت في الأمر هو هذه المفارقة: يعول الفنانون والكتّاب، كما يقول أهل القياس في العربية، على الشاهد في استدلالهم هذا، على الرغم من أنهم ينتهون أو يطلبون التعرف على الغائب، في نهاية المطاف.

هكذا يمكننا القول إن المعتقدات القديمة سعت إلى تجريد الحسي والعيني (أي «الشاهد»)، فيما كانت تعتقد (أو تتوهم) أنها تنظر في العلوي: لا نريد من ذلك اختصار التعالي والتسامي في كتابات القدماء، بل الوقوف على علاقات معقدة بين جلاء العلوي وتجريد الموجود الدنيوي أو المصنوع الإنساني. فنحن نجد في المقالات القديمة أحاديث تجعل «الأصل» قائما في المبدأ الناظم، أو في الله، أو في الطبيعة، على أن منها تتحدر (أو «تتدهور»، حسب عبارة أفلاطون) النسخ والأشباه والعينات المادية، ومنها مصنوعات الفن.

نريد من ذلك القول إن ما عرفته مقالات الفن، مع النقلة التجريدية خصوصا، أو ما قاله كاندينسكي عن أن «ضرورة» الفن قائمة «فيه»، في علاقاته المخصوصة، يعد تغييرا معرفيا في مسألة النسب والنسبة التي تحدثنا عنها أعلاه: فما عاد ينظر إلى الفن على أنه نسخة متدهورة عن صورة - أصل، بل على أن الصنيع الفني، كل صنيع، أي صنيع، فريد في ذاته، مماثل لذاته، حقيقته فيه. وهو ما سماه بعض النقاد بـ «الاحتكامية الذاتية» (auto- référentialité) للفن: لا يحتكم الفن إلى مثال خارجه، بل إلى علاقات ينشئها الفن فوق سطحه التصويري، وتعينه في انتظام شكله وتفرد معالجته. ولكن هل يحيل الفن إلى ذاته وحسب؟

يحيل إلى ذاته وإلى غيره في آن، وضمن العملية نفسها، في صور موارية، وتتطلب جلاء يتعدى عمليات النسب والتنسيب. وهذا الفن يشبه في ظني ما أقوله في سياق آخر، عن «لعبة» معقدة تنعقد أطرافها بين الوالد والمولود: فالآتي إلى العالم يحمل اسم أبيه، وينسب إليه، إلا أنني أرى إلى الأمر في صورة مغايرة، فالمولود في حسابي يصل إلى الوجود ويعين، بفعل وجوده، الآخر، الأب، السابق، على أنه والده، وهو مختلف عنه كذلك. ذلك أن الفن هو ما يتقدمنا، وإن صدر عنا، على أنه هيئتنا اللاحقة.

"من دون معلومات عن الأسباب والدوافع الذوقية التي تحرك ميول المقتنين، لا يسعنا الوقوف على عمق نفاذ العمل الفني ومدى تقبله في المجتمعات"

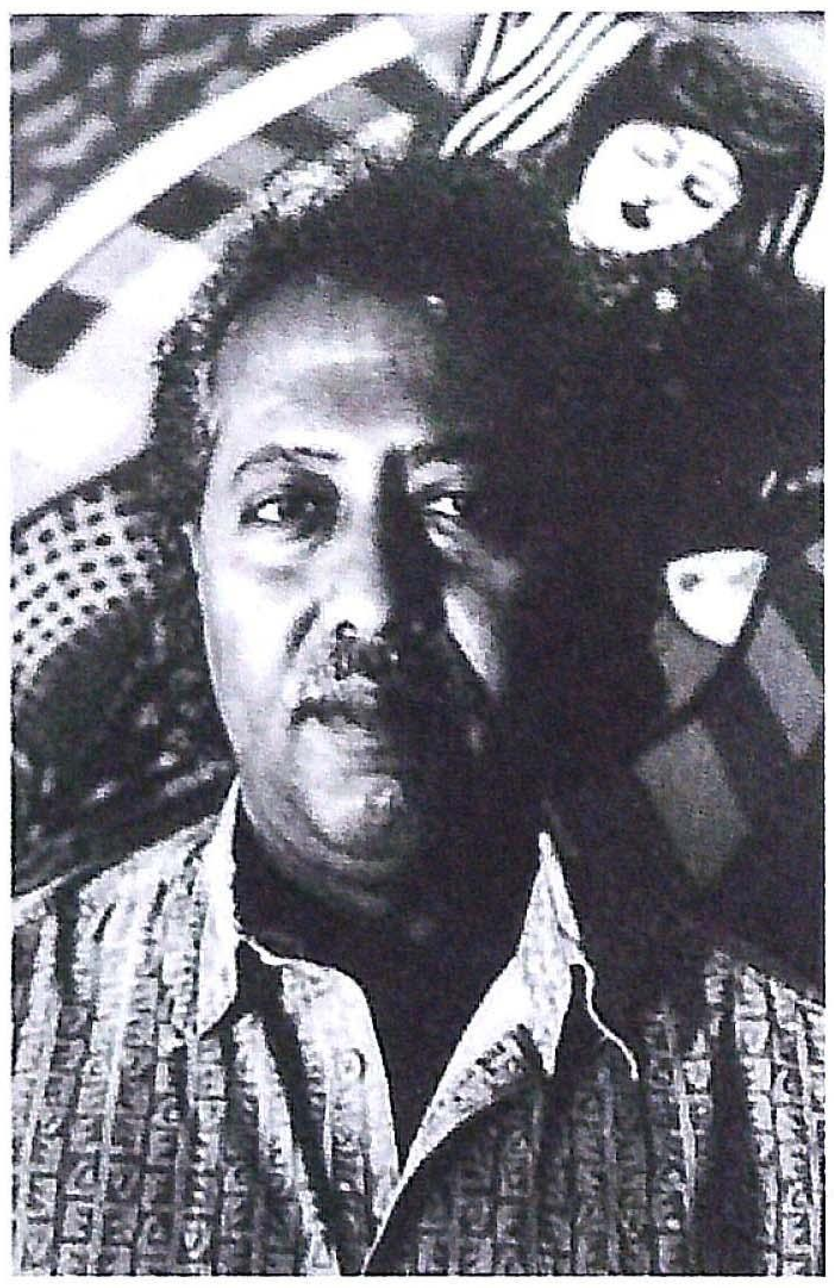
عندما تتجول أمام لوحات الفنان فؤاد الفتيح، تشعر كأنك تجوب في أتون تجربة فنية أشبه ما تكون بالبانوراما الفنية، تدرك عن قرب خصائص التجربة المتمثلة في مصداقيتها ومدى مهارة الفنان وخبرته، سواء عبر الرسم أو الجرافيك أو المجسمات أو القطع النحتية والتصاميم.

هذه النماذج، أقرب ما تكون إلى التجريدية التعبيرية، تحمل في طياتها ملامح خصوصية الثقافة التي أنتجت الفنان.

فؤاد الفتيح، أول رئيس لاتحاد الفنانين العرب في أوروبا، التقيناه على هامش معرضه الذي أقامه في قاعة «بيت الثقافة» في مدينة صنعاء فكان هذا الحوار:

حوار: فيصل الصفواني - اليمن

فؤاد الفتيح: التقليد لثقافة الآخر لا يصنع فنانا



الفنان فؤاد الفتيح

كيف يمكن أن يستمر الفنان التشكيلي ويصبح فنانا ناجحا ومشهورا في ظل مجتمع يجهل قيمة الفنون التشكيلية؟

الجهل بالفنون التشكيلية مشكلة موجودة في أغلب البلدان العربية، ويرجع تاريخ ظهور الفن التشكيلي إلى عهد قريب. بالتحديد فترة الاستعمار الغربي للبلاد العربية في القرن التاسع عشر. حيث جلب هذا الاستعمار معه الفنون التشكيلية وتاريخ المدارس الغربية في هذا المجال. فنلاحظ مثلاً أن ازدهار فن النحت العربي في العراق كان في الثلاثينيات، وشجع ظهور هذا الفن الناس في كثير من البلدان العربية على إقامة الأكاديميات الفنية في بعض الأقطار العربية، وبدأ الناس يقلدون الغرب بعمل الأشكال والتصاميم، ويهتمون بهذا المجال، وعلى هذا الأساس تبلورت فكرة تأسيس المدارس الفنية والأكاديميات، وظهر جيلان في الفن التشكيلي العربي:

الجيل الأول وهو الجيل القديم ظهر في الأربعينيات.

والثاني هو الجيل المعاصر أو الحالي الذي هو جيلنا.

ويمكننا القول إن أهم العوامل التي أسهمت في تفشي الجهل الفني في البلاد العربية، خصوصا في مجال الفن التشكيلي هو أن المنطقة العربية عاشت فترات حروب وغزوات، وهذه الأحداث شكلت انقطاعا تاريخيا وشغلت الإنسان العربي عن التواصل مع تاريخه وحضارته، على عكس ما حدث في الغرب خلال العصر النهضوي، حيث حدث التواصل والاستمرارية مع التاريخ، خصوصا في مجال الفن التشكيلي حتى استمرت الفنون كحلقة حقيقية متواصلة حتى الآن، لكن الظروف التي مر بها الوطن العربي فرضت علينا الانقطاع وجعلتنا ندخل عالم الفن التشكيلي متأخرين، بالإضافة إلى عدم وجود جمهور لهذا الفن، كان سببه الافتقار إلى جيل من الرواد.... هذه هي الظروف التي بدأت فيها تجربتي في بداية السبعينيات.

معظم أعمالك النحتية والمجسمات تحمل دلالة تاريخية، ونلاحظ كذلك في كثير من لوحاتك ظهور رموز تاريخية، فما مدى تأثير العامل التاريخي في تجربتك الفنية؟

علاقتي بالتاريخ علاقة استمرارية، وظهور بعض العناصر التاريخية في لوحاتي يهدف إلى صنع الاستمرارية للتاريخ والحضارة، كما يهدف إلى عمل ترابط بين القديم والحديث، بين تاريخ الحضارة اليمنية القديمة والحديثة التي انقطع فيها الإنسان اليمني فترة عن الإبداع الشامل، وتوقف عند الإبداع المعماري فقط، وهنا أريد أن أعيد إلى ذاكرة الإنسان أهمية استيعاب هذه الحضارة، وضرورة أن يعرف هذا الإنسان الكثير عن حضارته، هذه الحروف المسندة... وهذه القطع القديمة التي تشاهدها في هذه اللوحات... هذه هي آلية الإنسان اليمني القديم، ووجودها في هذا القالب الفني يعني محاولة التفكير في الربط بين القديم والحديث.

كيف جمعت بين الرسم والنحت والجرافيك، وهل من الضروري أن يكون كل فنان تشكيلي رساما ونحاتا؟

أولا، ليس من الضروري أن يكون كل رسام نحاتا، لكن أعتقد أن شمولية الفنان مهمة جدا، فنحن نسمع أن فنانين عالميين مشهورين جدا أبدعوا في الرسم، ومع ذلك ظهروا في أعمال كثيرة مهمة منها النحت وأبدعوا في هذا المجال، وستجد أن كلا منهم يزاول هذه الأعمال بشكل مباشر أو غير مباشر، فمثلا نجد أن فنانين مشهورين في النحت أبدعوا أيضا في رسم اللوحة المائية. فالإبداع الشامل هو الذي يخلق الفنان ويقدمه بهذه الطريقة للجمهور، بمعنى أن كل فنان يمكنه أن يبدع في أكثر من مجال، لكن هذا يتوقف على الفنان نفسه، والملاحظ أن الفنان الآن يتجه اتجاها معينا في مجال فني واحد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آدم وحواء

الحضارة العربية القديمة غنية جدا بفنون النحت، ومعظم الأشكال المتبقية من هذه الحضارة شاهدة على ذلك، فكيف تنظر إلى واقع العلاقة بين القديم والحديث في هذا المجال؟

النحت فن عربي مشهور ومرتبط ارتباطا وثيقا بالتاريخ، والحضارة العربية غنية جدا بهذا الفن، لكن الحقيقة كما قلت سابقا إن المنطقة العربية مرت بظروف كانت أشبه بالانقطاع عن الحاضر وتخلف العرب في كل مجالات الفنون، ومع ذلك فقد أبدع العرب المعاصرون في هذا الفن، وأذكر أنه في فترة ظهر نحاتون عرب عالميون في بغداد ومصر، وفي أقطار عربية أخرى ظهر هذا الفن وأخذ حقه من الشهرة والعالمية، وأذكر من المشهورين العرب في هذا المجال محمد عبدالغني وخالد الرحال وآخرين.

كل لوحات هذا المعرض تحمل في مضمونها امرأة بمختلف الأشكال، ما سر هذا الحضور للمرأة، علما أن هذه النماذج تمثل عمر التجربة؟

نعم حظيت المرأة بمساحات كبيرة في أعمالي ولوحاتي، لكن حضور المرأة بالنسبة لي هو حضور رمزي، فالمرأة هي رمز للأرض، رمز للإنسان، رمز لمعان كثيرة، هموم كثيرة من التراث، وأحيانا تلاحظ وجود رجل إلى جانب المرأة. أحب أن أقول إن معظم أعمالي غير مباشرة، ليست كلاسيكية، لكنها أعمال رمزية فيها شيء من الانطباعية، فيها أشياء كثيرة بهذه الصفات. وقد حصدت لوحاتي جوائز عالمية عدة.

في أي مدرسة فنية تجد نفسك؟

وجدت نفسي في مدرسة الفنان الفتيح، عندي اتجاه خاص ومعروف في كل أرجاء الوطن العربي وفي العالم، عندما أصنع اللوحة ويشاهدها أي معني بالفن يدرك تماما أن هذه اللوحة هي من أعمال فؤاد الفتيح.

أنا لا أتبع أي مدرسة، لأن مسألة التبعية للمدارس الغربية موضوع خاطئ. باعتقادي.

يقع فيه الكثير من الفنانين خصوصا الفنانين العرب.

البعض يقول إن الفتيح من أنصار السريالية مثلا... مع العلم أن السريالية ظهرت في حقبة معينة من تاريخ الغرب، حقبة كانت تعيش فيها أوروبا معاناة كثيرة بسبب الحروب والمشاكل، فالسريالية كانت نتاجا لظروف الحرب في أوروبا، مثلما أنتجت ظروف الحرب العالمية الأولى والثانية اتجاهات جديدة في الأدب والثقافة، لهذا فمن الخطأ أن نحاول تقليد واتباع مدارس غربية ظهرت في تاريخ مختلف وفي منطقة مختلفة، نحن أبعد ما نكون عن ذلك، لنا تراثنا وتاريخنا وواقعنا، لنا ثقافة خاصة بنا، فلماذا لا نستلهم منها اتجاهاتنا الفنية؟

ليس بالضرورة أن نكون مقلدين، أو مستوردين، يكفينا أننا نستورد كل البضائع والمستلزمات الحياتية، فهل نستورد الفنون أيضا؟ لماذا لا نتبع فنا بعيدا عن واقعنا وخصوصيتنا الثقافية، ونقدم ثقافتنا إلى الآخرين؟، أنا أرفض فكرة الالتزام بالمدارس الفنية.

هل يعني هذا أنك لا تقر بمبدأ الالتزام الفني؟

كثير منا يتحدث عن الالتزام الفني ولا يعي ماهيته، صحيح أن هناك التزامات تقع على عاتق الفنان يجب أن يلتزم بها، لكنها لا تعني بأي حال من الأحوال أن يلتزم الفنان باتباع مدرسة معينة، لأن في ذلك تبعية فنية، بينما الالتزامات المطلوبة من الفنان شيء آخر ومختلف تماما.

فالفنان الناجح هو الفنان الذي ينطلق من وحي ثقافته ومجتمعه، فهو ابن بيئته، ولا يمكن أن يكون الفنان فنانا ناجحا وهو مقلد أو منطلق من واقع حضارة وثقافة أخرى، وغير ذلك كلام غير صحيح.

ماذا تعني لك اللوحة - الفرشاة؟

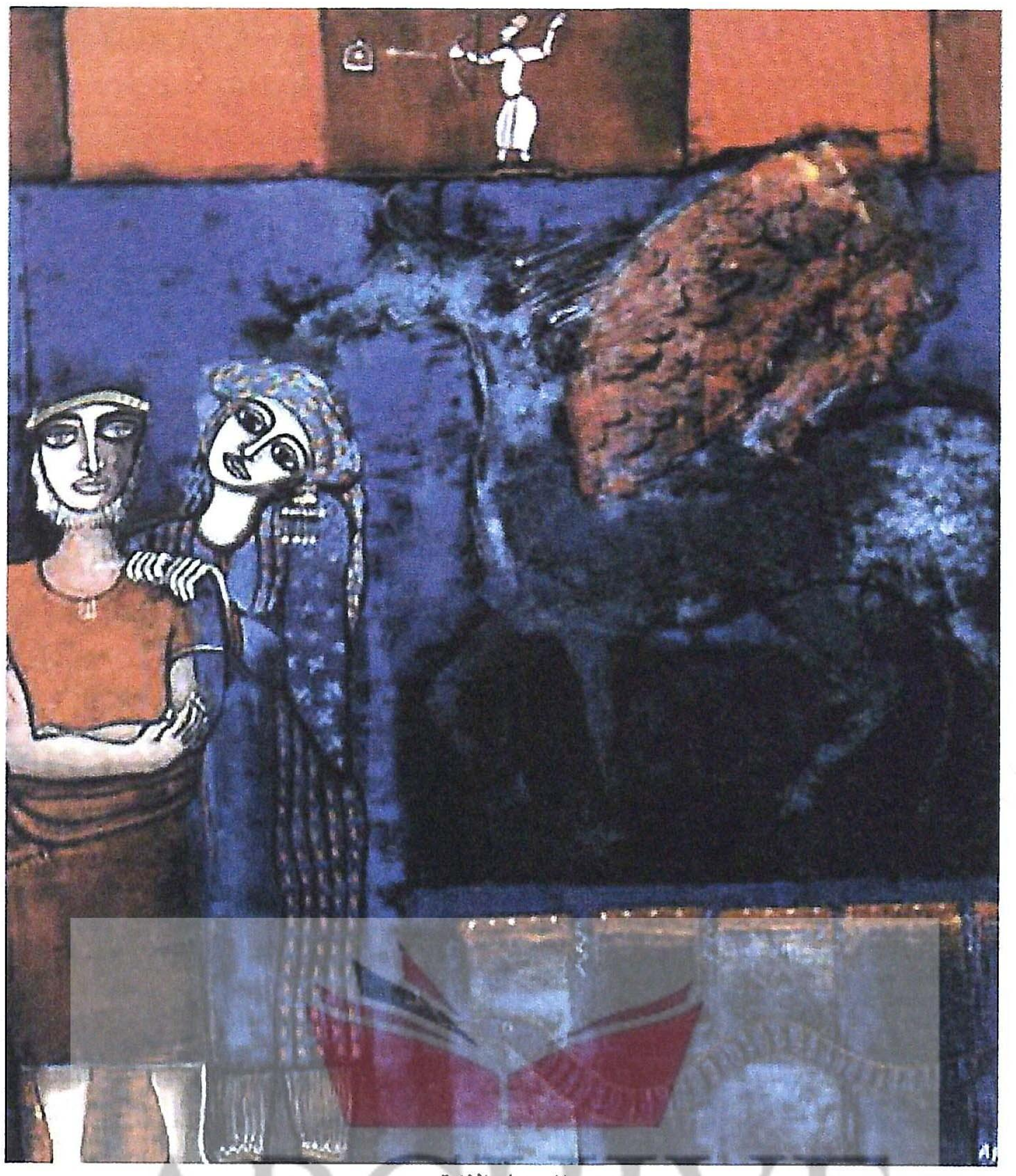
اللوحة بالنسبة لي هي عالمي الذي أقضي فيه معظم أوقاتي، فأنا متفرغ تماما للرسم، اقمت لي مرسما خاصا في منزلي الذي أعيش فيه واصبحت عاملا في هذا المرسم، أستيقظ الثامنة صباحا، ثم أصعد إلى مرسمي بالدور الثاني وأظل أعمل فيه حتى الثانية ظهرا، ثم أعود إلى منزلي لتناول طعام الغداء ثم أنام حتى الخامسة عصرا، وأبدأ فترتي الثانية في المساء، أقضي أوقاتي بين لوحاتي، أحيانا أصمم طوابع أو أشكالا، وأحيانا أشتغل في النحت لكني لم أعط للنحت كثيرا لأن النحت يحتاج إلى إمكانات ووقت.

أما بالنسبة للفرشاة وعلاقتي بها كما قلت فهي بالنسبة لي ليست أكثر من أداة فنية.

تجاربك في إقامة المعارض كثيرة، وفي الكثير من دول العالم، فماذا عنها؟

الحقيقة أن عدد المعارض التي أقمتها كثيرة وفي الكثير من دول العالم، أذكر أن أول معرض أقمته كان في ألمانيا في أثناء فترة دراستي في أكاديمية دوسلدورف وكانت فرصة كبيرة بالنسبة لي أن أشترك في هذا المعرض مع فنان ألماني مشهور، وحضر هذا المعرض كثير من رواد الفن التشكيلي في أوروبا، وفنانون عالميون.

وكانت لوحاتي في هذا المعرض تعكس هموم المجتمع اليمني وواقعه وبيئته وكان هذا سر إعجاب الآخرين بهذه الأعمال التي كانت تعرض واقعا آخر وثقافة أخرى غير الأوروبية، وفي قلب أوروبا عرضت هذه اللوحات التي تحمل خصوصية الثقافة التي أنتجت فؤاد



الحصان الازرق

الفتيح، ولقد أعجب الكثير من الأكاديميين والفنانين الأوروبيين بلوحاتي مما عزز الثقافة في نفسي أكثر، بعد ذلك أقمت معارض كثيرة، معارض شخصية، دولية، عالمية،وفي بلدان كثيرة من العالم، في نيويورك، ميونيخ، أمستردام، لندن، باريس أذكر من ذلك معرض الفنون الدولي كاتانيا . إيطاليا . معرض البورتريه الدولي . يوغسلافيا، المهرجان العالمي للفن التشكيلي - بغداد، وكان المعرض الأخير في بداية ٢٠٠١م في جاليري تولت دي لاجراندارس - باريس، وهو معرض دولي عرضت فيه (لوحة ملكة سبأ).

وما زالت الدعوات الكثيرة تأتيني للمشاركة في كثير من دول العالم، مع هذا كله أنا لم أعدهم بإقامة المعارض ولا يهمني هذا الأمر حتى في ما مضى، أنا لم أشعر ذات يوم بأنني أرسم لوحة بغرض إقامة المعارض، أنا عادة أرسم إرضاء لرغبة في داخلي.

الحب والكره، والحزن والفرح متناقضات إنسانية، أين مواقعها في تجربة الفتيح الفنية؟

في بداية دراستي كنت أحمل شعورا داخليا بالغربة وأنا أعيش في مجتمع أوروبي، مع العلم أنني لم أصطدم بالحضارة الغربية بسبب أني قدمت من مدينة عدن.

لكن الشعور بالغربة، وإحساس الفنان، وقراءاتي الكثيرة للرواية، كل هذه العوامل أثرت في تجربتي الفنية وحاولت ترجمتها في عدة لوحات. وعندي لوحات لم تعرض حتى الآن، هي لوحات تحمل في مضامينها خلجات وجدانية.

هل يمكن أن تستعرض للقارئ العربي مراحل تطور تجربتك الفنية؟

لا شك في أن لكل فنان مراحل متميزة في حياته الفنية. بداية تجربتي كانت في بداية السبعينيات، بدأت الرسم باللون الأبيض والأسود، استمرت هذه المرحلة حتى ١٩٨٥م، وتميزت باستخدام الحبر الأسود، هذه الأعمال أصبحت مشهورة في تلك الأيام، وأعد تلك المرحلة من أهم المراحل في حياتي زرت فيها كثيرا من المتاحف العالمية وقابلت فيها العديد من مشاهير الفن التشكيلي، وما زالت تلك المجموعة هي المجموعة المحببة إلى قلبي من بين أعمالي، بعدها دخلت في مرحلة استعمال اللون، وبالمناسبة هذه النماذج في هذا المعرض تمثل نتاج تجربتي القيمة التي عمرها ثلاثون عاما بمختلف مراحلها.

أيهما يفرض عليك نوع اللون، فكرة اللوحة ومضمونها أم التقنية الفنية؟

أعتقد أن الخامة لا تحكم الفنان وأن الفنان هو الذي يتحكم في نوعية الخامة واختيارها.

والفنان لا يمكن أن يظهر فنه ولا يفصح عن إبداعه إلا عن طريق اللوحة، وعن طريق اختياره للألوان وقدرته على استخدامها ومزجها بالأسلوب الفني الذي يحدده الفنان، أما بخصوص التقنية الفنية فكما قلت سابقا، إن الفنان المبدع هو الذي يفرض نفسه على التقنية ويقوم بعمل المادة كما يريد، فأنا أفكر مثلا كيف أخرج المادة أو اللوحة ولا يهمني ما المواد التي سأستخدمها، وليس بالضرورة أن يكون لكل لوحة أو رسم موضوع معين أو فكرة محددة، فالفنان كلما كانت ثقافته عالية استطاع أن يخرج أعماله الفنية بطريقة أرقى، وهناك مراحل معينة يمر بها الفنان تتبلور فيها تجربته وكل مرحلة يمر بها الفنان يخضع لظروف وعوامل تعمل على إنضاج التجربة.

بين البيئة الجبلية في الريف والبيئة الساحلية في المدينة هناك فرق، فما مدى تأثير كلتا البيئتين في تجربتك الفنية؟ وأيهما أكثر حضورا؟

قضيت جزءا من طفولتي في القرية، وبكل تأكيد فإن البيئة لها دور رئيسي في تجربتي بمعالمها الجمالية الخلابة، وأذكر أني في القرية كنت أعمل أشكالا من الطين في طفولتي الأولى، وعندما انتقلت إلى مدينة عدن كان للبحر موقع الدهشة من نفسي، وفيها تشكلت ملامح الشخصية الفنية التي نتحدث عنها وكانت ملتقى الثقافات والتواصل الثقافي حيث المجتمع المدني، وظروفها المتمثلة في البيئة البحرية ونمط العلاقات الاجتماعية، كل هذه العوامل كانت مناسبة جدا لتطور أي فنان بالإضافة إلى أن والدي فيها كان كاتبا صحافيا وشاعرا وقد شجعني كثيرا. عندما شعرت بنضج هذه الهواية الفنية اتجهت لصقلها عبر المناهج الدراسية في الأكاديميات الفنية، في أوروبا. أما عن حضور ملامح البيئة في لوحاتي فإن معظمها هو تصوير لبيئتي وملامحها الجمالية، حتى أن أول معرض أقمته في أثناء دراستي في دوسلدورف، كانت معظم الأعمال في هذا المعرض تحمل انعكاسات لواقع البيئة التي جئت منها، ولهذا نالت هذه الأعمال استحسان الكثير من الأوروبيين، كذلك انتقيت أهم لوحة من لوحاتي في متحف العالم العربي في باريس، هذه اللوحة كانت من ضمن الصور التي انطبعت في ذهني للصياد في ساحل عدن.

كتاب العالم الثالث الذي يضم ملفا لمجموعة من كبار الكتاب العرب كانت صورة الغلاف فيه من أعمال الفتيح وكانت هذه الصورة مناسبة تماما لموضوع الكتاب، فكيف اخترت هذه الصورة بالتحديد؟

الحقيقة لست من اختار هذه الصورة، ولم أعلم بهذه الصورة إلا بعد صدور الكتاب. وبالمناسبة كثيرا ما أشاهد أعمالي صورا لأغلفة كتب لم أعلم ببعضها إلا بعد صدور الكتاب، ومع ذلك فأنا أشعر بسعادة بالغة عندما أجد أعمالي على أغلفة الكتب ولا مانع من ذلك، لكن الفنان يشعر بالسعادة أكثر عندما يعلم بهذا الاختيار قبل الصدور، وبالمناسبة اتصل بي قبل أيام قليلة كاتب أمريكي مشهور يخبرني أنه قرر أن يضع أحد رسوماتي صورة لغلاف كتابه الذي سيصدره في الشهر المقبل. فشيء جميل جدا أن يحاول كاتب من أقصى المعمورة الاتصال بفنان ليبلغه رغبته باستخدام عمل من أعماله على غلاف كتابه. وهذا شيء يسعدني جدا كما قلت لك. فقد رسمت أيضا صورا لأغلفة كتب كثيرة خصوصا إصدارات خاصة بالأطفال، وتعاملت مع مجلة ماجد لفترة قليلة.

هل تشعر بأنك أخلصت للفن؟

نعم فقد اخترت هذا المجال من بداياتي الأولى واتجهت نحو المدارس الأكاديمية والجامعات لتحصيل العلم في مجال الفنون التشكيلية، بحيث يصبح الفن علما وعلما أكاديميا، لهذا أشعر بأنني أخلصت للفن وانقطعت عما سواه، وأذكر أنني عندما كنت في ألمانيا للدراسة كانت إحدى القنوات التلفزيونية تبحث عن مخرج للأفلام الكرتونية، ورشحني رئيس القسم لهذا العمل لكنني رفضت ذلك اعتقادا مني أن العمل في هذا المجال سيأخذني من الرسم علما بأن هذه الأعمال كانت تجلب لأصحابها مبالغ خيالية وقتها.

وفي مصر في أثناء فترة دراستي عملت مع مصمم ديكور يوناني مشهور جدا أيضا فترة بسيطة ثم انقطعت ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

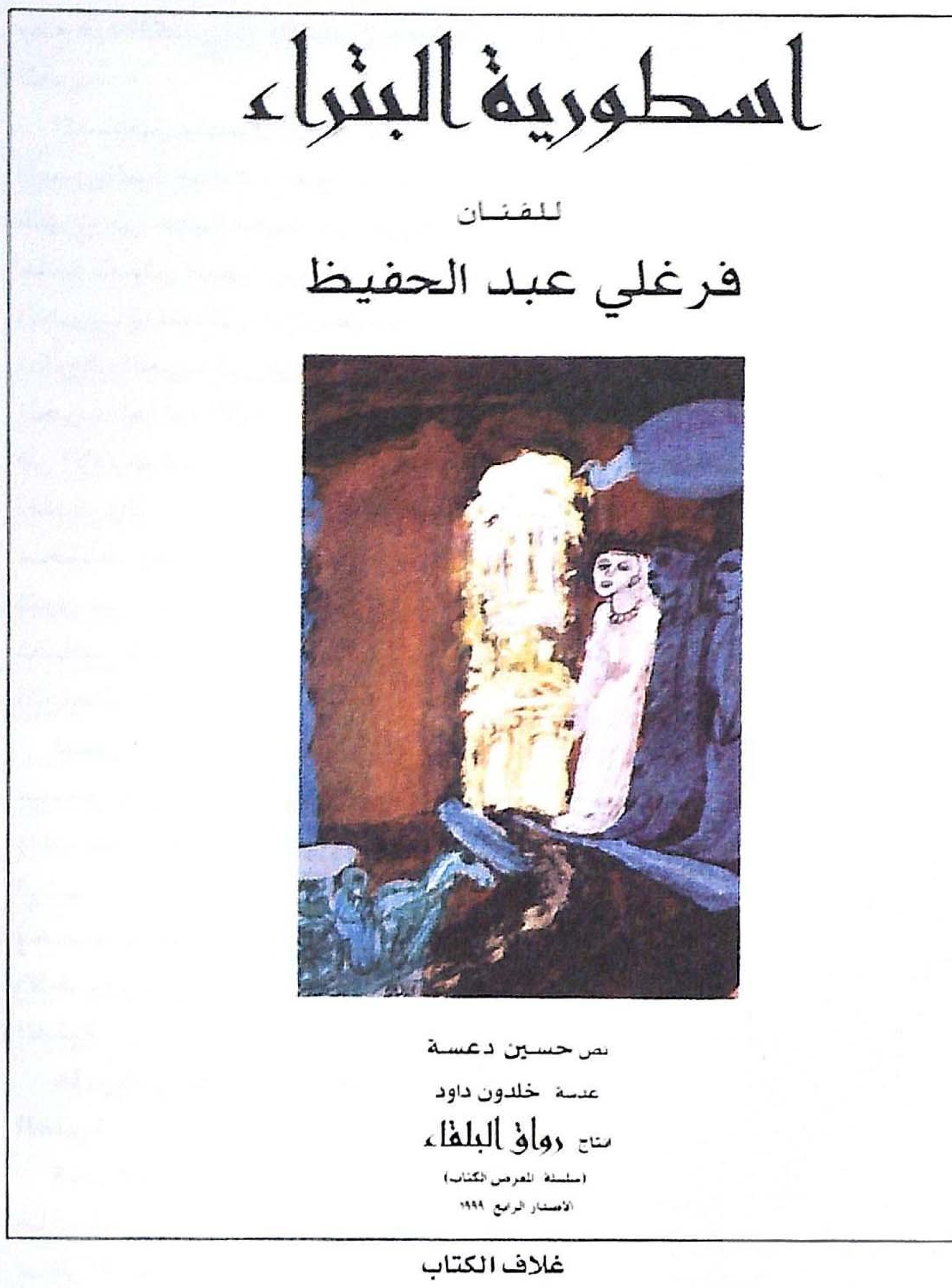
في عام ١٩٩٢ أقام الفنان فرغلي عبدالحفيظ معرضا لبعض أعماله الفنية في عمان، بدعوة من خلدون داود المسؤول عن رواق البلقاء، الذي أنشأه في العام نفسه في بلدة «الفحيص» بجوار عمان وأقام فيه العديد من المعارض التشكيلية، كما شارك في تصميم بعض المباني القديمة وصيانتها وإعادة إحيائها، لتصبح مركز جذب ثقافي وسياحي.

وهناك وجد فرغلي عبدالحفيظ نفسه وجها لوجه أمام هذه القطعة الساحرة من الأرض فتعلق بها وبقيت في مخيلته حتى عاد لزيارتها مرة أخرى بعد عامين، وراح يتأمل تلك الأسطورة التي حولها إلى أربعين «اسكتشا» فنيا، عاد بها إلى القاهرة ليحولها إلى رسومات بديعة يضمها هذا الكتاب «أسطورية البتراء» الذي كتب نصه حسين دعسة وصوره خلدون داود ونشره رواق البلقاء.

الكويت - الحسيني البجلاتي

البتراء كما رآها فرغلي عبد الحفيظ

ألوان حية تبحث في أعماق الكنوز الأسطورية



غلاف الكتاب

في إطار تقديمها للكتاب أكدت الملكة نور حرصها الدائم على تشجيع المبادرات التي تقوم بها المؤسسات الأردنية، العامة والخاصة، لإبراز ملامح تاريخنا العريق، وآثارنا الفريدة الخالدة وقالت: «من هذا المنطلق، بادرنا إلى دعم رواق البلقاء للفنون في الفحيص وتشجيعه، عندما نهض قبل سبعة أعوام لإنجاز كتاب عن البتراء يتضمن رسومات لهذه المدينة الوردية، أعدها الفنان العربي العالمي الدكتور فرغلي عبدالحفيظ (من جمهورية مصر العربية الشقيقة) وصورا فوتوغرافية أعدها السيد خلدون الداود من رواق البلقاء للفنون.

لقد كانت رسومات روبرتس من أوليات الوثائق الفنية التي حفظت معالم البتراء وزينتها في عيون مشاهدي الرسومات قبل ظهور التصوير الفوتوغرافي. وتأتي الآن هذه الرؤية الجديدة المعاصرة للبتراء من فنانين عرب لتضيف لبنة جديدة إلى صرح المنظور الفني لهذا الأثر التاريخي المتميز الذي كان على مدى السنين، وسيظل، ملهما للعديد من الإبداعات الفنية».

وفي تقديمه للكتاب قال خلدون الداود: راودتني أسئلة لا تنتهي، تعبر مخيلتي كجموح كل من يسير على الطريق الذي نحن عليه في طريقنا إلى البتراء، الطريق الذي سار عليه آلاف الرحالة والناس من كل مكان وزمان، وفي كل مرة نعبر المدينة الوردية، نلمس أهمية الضوء واللون، كأنهما ملك وملكة يضيئان ويزينان عرش الأنباط هؤلاء الذين تركوا خطوط أزاميلهم حية نابضة إلى الآن! لتبدو اللحظة الإبداعية، كأنها مازالت في عنفوانها ووهجها الأزلي، أعتقد أن الأنباط ما نحتوا إلا لتأريخ حاضرهم وزمانهم الذي يتواصل في عيون الجميع... إلى اليوم، فهنالك صورة لا تغيب: أجزاء كثيرة لم تكتمل، وأصوات الأزاميل تتلاقى مع الريح اللطيفة الآتية من الشرق والغرب لتكون سمفونية فطرية جماعية يحملها الدق على الأزاميل والطقوس النبطية الخالدة المتوارثة جيلا بعد آخر، في نشوة الفرح والبهجة والخلق الفني العظيم. في الطريق الذي أحببته، من «رواق البلقاء»، أو أي بقعة على ثرى الأردن، أجد المسافات أحاديث وأقاصيص وحكايات لا تنتهي، خصوصا إذا ما رافقت أي حبيب على هذه الطريق: مرة صديق فنان تشكيلي، وأخرى موسيقار أو رسام كاريكاتير أو روائي وأحيانا شاعر خلاق أو مصور يتلقى وهج الإبداع الخفي في كل كهوف أو ممرات أو وديان البتراء، أجد نفسي، هذا العاشق الذي يمتلك الحس والتواصل والإخلاص والحب لكل إبداع، على الرغم من حنيني إلى الأزاميل والألوان والأوتار والأوراق والأحبار، لهذا وجدت رحلتي مع الفنان العربي المصري فرغلي عبدالحفيظ، تنبض بكل المحبة لأنها كانت رحلة مفاجئة، غير متوقعة، لفنان شاهد البتراء في جو مشحون بالمغامرة والتعب.

الفنان فرغلي عبدالحفيظ يروي حكايته مع البتراء في هذه السطور فيقول:

في العام ١٩٩٢ التقيت في القاهرة خلدون داود وحدثني كثيرا. ونحن في الطريق إلى دهشور. عن الحركة الفنية الأردنية، وعن معلومات مختصرة عن الحركة الفنية المصرية من خلال زيارات قام بها إلى عدد من المراسم لبعض الفنانين، وفي نهاية زيارته لمرسمي في دهشور دعاني لإقامة معرض لعدد محدود من أعمالي الفنية الصغيرة وقبلت الدعوة، وتحرك الوقت ووجدت نفسي داخل مدينة عمان الهادئة الجميلة وشعرت بارتياح حقيقي غمرني وملأ نفسي، قاعة العرض «رواق البلقاء» بسيطة صغيرة، تقع في «الفحيص» الحي البسيط القديم الناهض، الرحلة كانت ثقافية وافتتح المعرض في إطار رسمي وفني جميل، كانت ليلة مؤثرة مملوءة بالحضور الإنساني، تحركت والتقيت عددا كبيرا من فناني الأردن، وفي مساء يوم من أيام إقامتي في عمان، ونحن في طريقنا إلى جولة خارج العاصمة، فوجئت بأننا في اتجاه «البتراء»، ترددت وتوترت، لكن شيئا غامضا أعاد إلى نفسي الهدوء وتابعت معه الطريق إلى مكان تاريخي أثري سمعت به، لكنني لم أكن أمتلك معلومات كافية عنه، ما أتذكره أن الطريق كان مثيرا، الضباب يغطي كل شيء، نتحرك ببطء شديد حرصا وخوفا، كأن هناك شيئا غامضا مريحا يستقر في داخلي، وصلنا إلى البتراء في الثالثة بعد منتصف الليل، توجهنا مباشرة إلى الفندق، الظلام يحيط بالبتراء، وفي الصباح الباكر بدأت رحلتي. اللقاء الأول مع البتراء، أنا بطبيعتي أعشق المناطق الأثرية عشقا فيضا... عشقا ينعكس إيجابيا على كل مكوناتي الفكرية والعاطفية... عشقا أجد نفسي معه طليقا ومتحمسا وصافيا. خطواتنا الأولى بدأت مع الدخول، في طريق ضيق يتواصل بين جبال شاهقة الارتفاع، الشمس تتخلل الطريق أحيانا فتظهر وتكشف عن جمال ألوان الصخور البنية والوردية والخضراء، نتحرك إلى الداخل ثم إلى مزيد من الداخل، الطريق ينحرف يمينا ويسارا، الشجيرات الصغيرة تفاجئنا من وقت إلى آخر، تطل علينا من بين الصخور.

فجأة ومن دون سابق إنذار أو تنبيه أو حتى تمهيد، وجدت نفسي وجها لوجه أمام ضوء ساطع يخطف الأبصار، ينبعث من واجهة معمارية كلاسيكية فذة منحوتة في الصخر بقوة وبأستاذية، تطل على ساحة ميدان واسع، ألوان وردية وذهبية، أصوات وموسيقى تصور أشجان الماضي وتبث مشاعر العظمة والخلود، في هذه اللحظات الخاصة جدا، اهتزت نفسي من الأعماق ودقت طبول الانفعال لتحرك كل قواي الفكرية والعاطفية وتدفعها في اتجاه التعامل مع كل مفاعلات الخيال في داخلي، تفتحت أبواب خزائن الذاكرة جميعها وتأهبت حشود الشجن والتمويل والتحصيل والتأمل استعدادا لتتلقى أصداء أسطورية «البتراء» وأطيافها، لم يكن اللقاء عاديا... لقد اهتزت نفسي بشدة وتيقنت منذ اللحظة الأولى أنني أمام كنز كبير وانسابت حركتي داخل طرقات البتراء أتلقى وأستقبل، وفي منتصف المسافة توقفت لأنني شعرت بأن الأمر يتطلب عودة إلى البتراء، وأنه لابد من عودة مصحوبة بأوراقي وأقلامي وألواني حتى أستطيع أن أتعامل معها فنيا، صاحبني في رحلة العودة حصان وصبي، كان صبيا غير عادي فطوال رحلة العودة وهو يقص علي قصصا خيالية أسطورية عن البتراء، وكنت لا أناقشه ولا أسأله، كنت مشغولا بتأمل أسطورية البتراء.

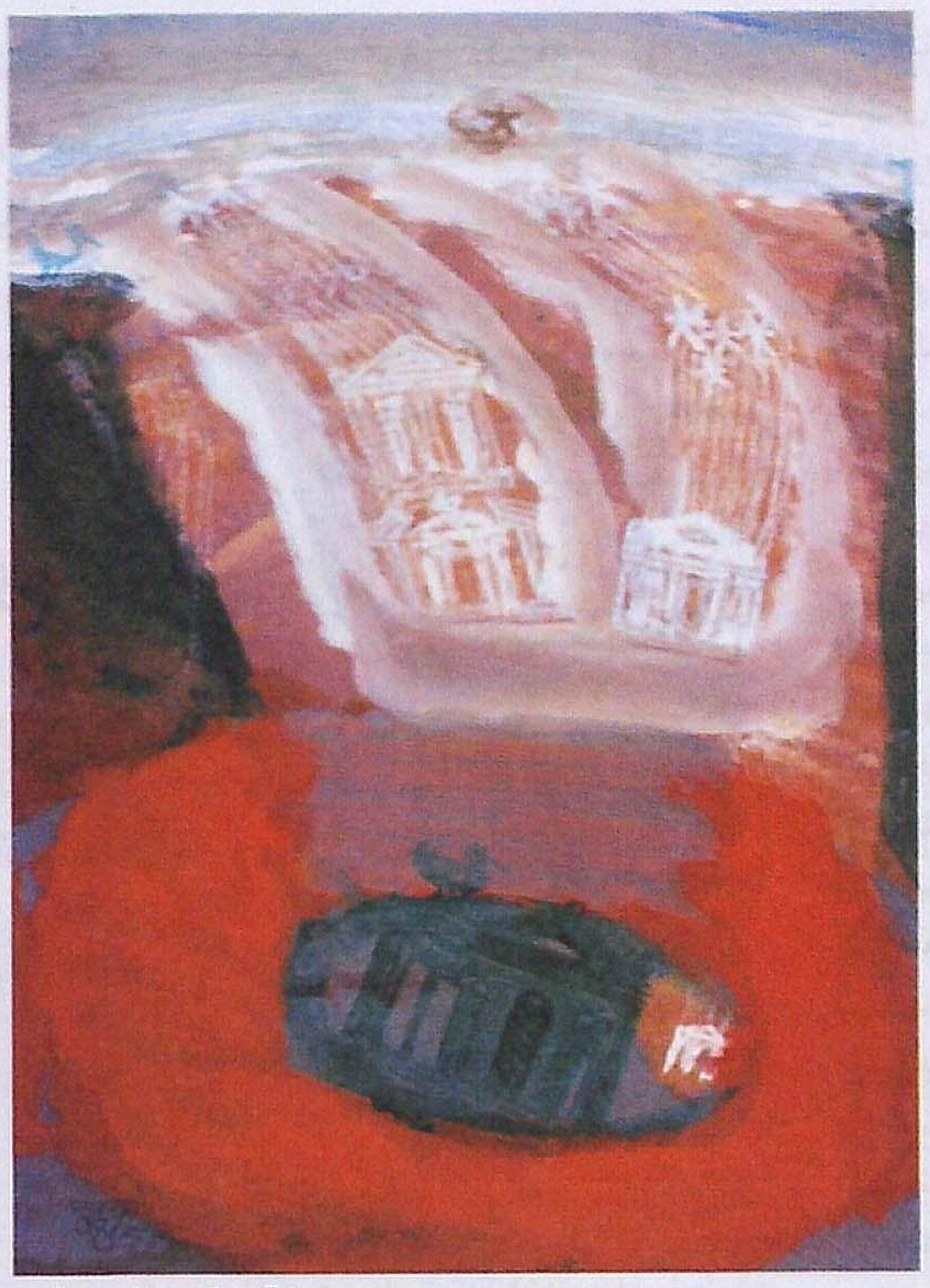
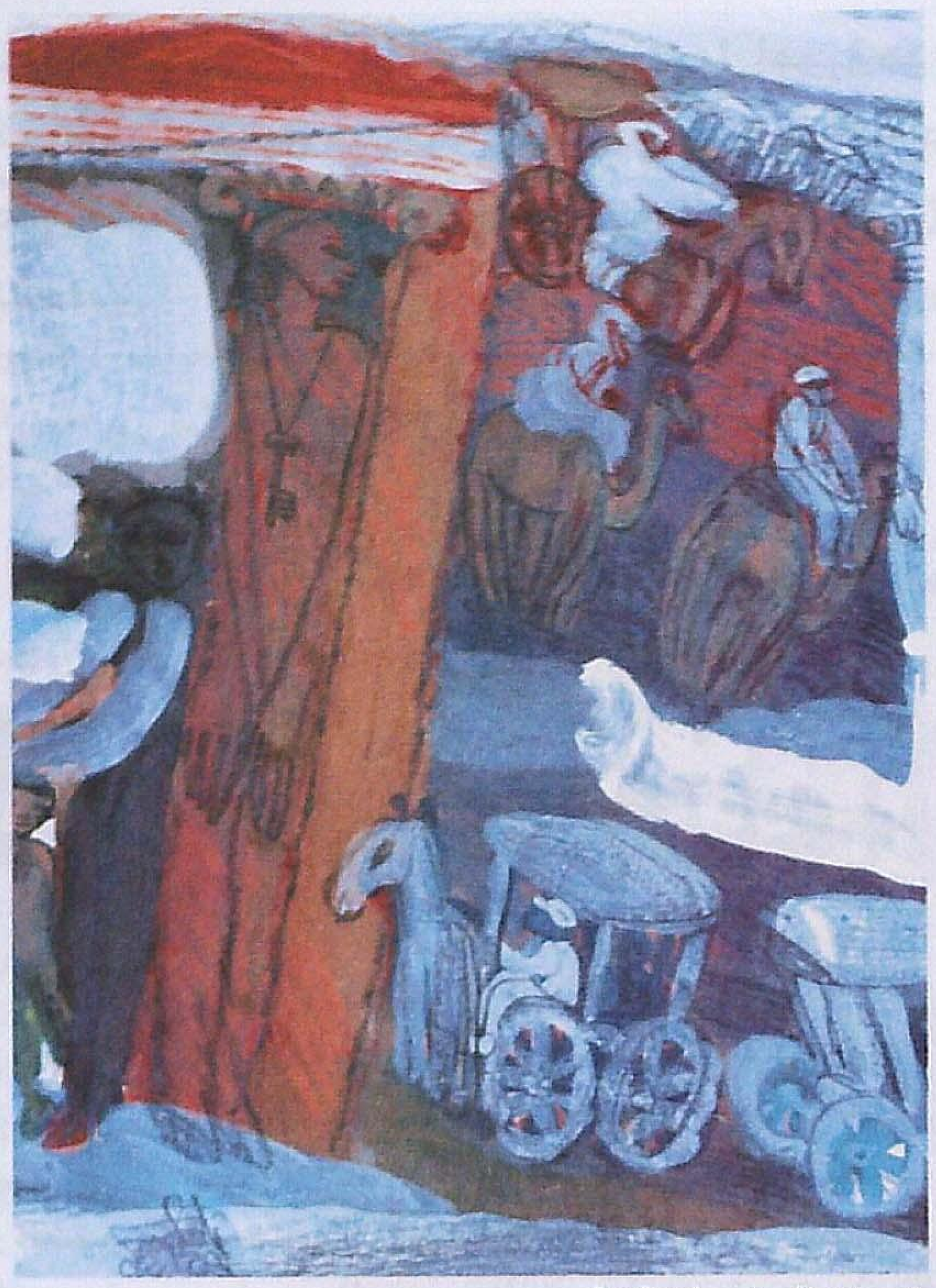
مر عامان قبل أن أعود ثانية إلى البتراء، لكن هذه المرة جئت من القاهرة قاصدا البتراء مباشرة، أعددنا العدة وتوجهنا إلى هناك، كانت مشاعري مختلفة، هدأت الإثارة البصرية، تعمقت واشتدت الإثارة الباطنية، تأكدت من أنني جئت لأبحث عن شيء جديد، عن روحانية البتراء، انطلقت أتأمل ما وراء الحفريات والحفائر والصخور، أصبحت البصريات الأثرية هي مدخلي إلى الأعماق، أعماق الكنوز الأسطورية للبتراء. وهكذا اجتاحني نشاط محموم فجمعت أكثر من أربعين اسكتشا ملونا حملتها معي إلى القاهرة، هناك عند الطرف الغربي حيث يقع مرسمي الذي أعشقه في دهشور. وهنا بدأت رحلة الاستيعاب والتفاعل والتعامل مع الذاكرة التي شحنت بالكامل في البتراء.

ويكمل عبد الحفيظ حكايته معه البتراء قائلا: في مرسمي بدهشور مرت أيام وليال كثيرة كنت أعود فيها لأتأمل هذه الاسكتشات السريعة التي حملتها معي من البتراء، طرت آلاف المرات إلى البتراء لأستعيد ذكريات الشجن المباشر، وبدأت أفران مملكة الخيال تشتعل، كنت قد أعددت العدة وبدأت في تحويل هذه الاسكتشات السريعة إلى أعمال فنية متكاملة، كل منها يمثل طيفا من أطياف الذاكرة، شهور عديدة متواصلة خصصت لكي أصور أسطورية البتراء.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

طاردت كل أشكال الإتقان الزخرفي لأسمح بحضور الاتصال الدائم بالحقيقة الأسطورية لهذا المكان الرائع، كنت طوال فترة معايشتي لهذه التجربة اتنقل بالحقيقة البصرية للبتراء وأغوص فيها إلى داخل الأعماق، حيث يتم التعامل مع نواميس الخيال مع الحدس والحس والتنبؤ، هناك فقط كانت تتشكل وتتخلق الطاقة الروحية لهذه الحقائق البصرية، وتصبح الأحلام حقيقة وتتحول المادة إلى طاقة مشعة تحمل في داخلها ذاكرة خاصة لا يمكن أن تتكرر بالمواصفات نفسها تحت أي شروط أخرى، الألوان والأشكال والتفاصيل جميعها تتدفق من الداخل، تتبدل وتتغير، تتواصل وتنبسط وتتعقد، تتناغم وترق وتتصلد، تتذبذب وتتجمع وتنتشر، تسبح وتهيم داخل فضاء واسع وحوله، مهمته الأولى أن يفصح عن أسرار أرضية وكونية عاشها هذا الجزء التاريخي المهم من العالم القديم بجباله ووديانه.

سعيت دائما إلى بعث ذاكرة هذه المنطقة وتسجيل حقائقها الأسطورية، كنت وأنا أرسم هذه المجموعة من اللوحات استحضر الطرقات والساحات الجميلة للبتراء، كنت استمع إلى أصوات النبلاء والفنانين والشعراء والفلاسفة، كنت أميز أصوات الطوائف والمارة، وكنت حريصا على تصوير الزمان والمكان، كنت أضع أهمية كبيرة للتلقي ولاستقبال كل الهمسات، كان الزمان وكان المكان مداخلي إلى روحانية هذه الأعمال... وكنت متشددا في إغلاق المتاهات الزخرفية التي تستند إلى التنميق والتنسيق والتنظيم والإحكام. لقد اقتربت من تفاصيل البتراء وحلقت بعيدا منها، وفي كل الأحوال كنت أتحاشى تعميم الأحاسيس، لأنني أعلم أن أخطر ما يصيب الفن هو تعميم الأحاسيس أو تعويمها، وأخطر ما يصيب الفنان هو أن تصبح مشاعره عامة أو أن يقترض مشاعر غيره، فهنا تنهار الذاكرة وتتحطم الخصوصية ويصبح الفن حرفة تقنية.

مدينة البتراء الوردية بعد أن تحولت إلى لوحات فنية

لم يكن الحصان في البتراء أداة توصيل، لكنه كان كائنا متلقيا إيجابيا يتحرك ويطير متأملا ويخاطب وينفعل، كنت أراقبه بصفته جزءا لا يتجزأ من أسطورية البتراء، تحولت العربة التي يجرها الحصان «الكاريتة» إلى سفينة إلى مدينة، إلى مركبة كونية تقترب منك ثم تغوص في المنظور، إنها كائن حي له حضور، إنها طيف مملوء بالبهجة يجمع العقول والقلوب ويغوص بها إلى داخل التاريخ.

وأنت في البتراء، اذن فأنت داخل التاريخ، عليك أن تترك خلفك كل القيود والشروط وأن تتأهل لاستقبال كل ما هو خيالي وكل ما هو سحري وكل ما هو حالم حاذق، الوجود المادي للطيور قليل في البتراء ولكنني أحسست بوجودها وتخيلتها واستحضرتها بصفتها رمزا للحرية التي تستشعرها وأنت في البتراء، الطيور هي الحرية والبتراء هي الحرية، لكنها حرية من نوع روحاني خاص تتخلق من حولك وتحررك من قيود الواقع وشروطه ومحدوديته، وتدعوك إلى تفعيل الخيال وتنشيط شهية الغوص والسباحة الأسطورية، البتراء مملكة بصرية عتيدة تمتلك وفرة من الكنوز العلمية والفنية والمعمارية، لكن محور قوتها يكمن في بثها الأسطوري الذي لا ينقطع أبدا، نداءات كثيرة تنبعث من داخل حفريات البتراء ومن أبنيتها ومكاتبها وخزائنها، وجوه مبتهجة وأشخاص مسالمة وجماعات متآلفة تحلق وتتحرك تستقبلك وترحب بقدومك وتدعوك إلى السعادة في حضرتهم.

لقد صورت في هذه المجموعة من اللوحات أحاسيسي ومشاعري وانطباعاتي وخيالاتي وأحلامي وطموحاتي تجاه هذا الجزء الجميل من كوكبنا، صورت حقيقته الباطنة، صورت قوته الروحية.

الكاتب حسين دعسة، الذي كتب نص الكتاب يقول: «عندما علمت أن فرغلي قد زار البتراء ووادي موسى، وأنه عاش لحظات تاريخية - إنسانية عميقة الأثر بين جنباتها، أدركت ما قد يبدع فنان معاصر بمكانته في الفن المصري والعربي والعالمي».

ليس الرسم هو هاجس الفنان عندما يمر من البتراء، وليس «المرور» هو المراد الإبداعي، غالبا، بل جدل العلاقة الأبدية بين لقاء «المبدع الفنان» مع مادة «الإبداع - المكان»... وبالتالي فإن حدث «اللحظة عند فرغلي» هو «حدث اللحظة نفسه عند النبطي الإنسان».

هناك فرق بين رؤية الفنان، والأثر الإبداعي الذي يتركه على الورق أو القماش أو الرمل أو حتى في مشاغل الذاكرة التي لا تتوقف عند مجرد البحث عن الحسن أو مواطن الجمال، أو الدلالات السياحية الحضارية العابرة، فهذه كانت منذ «ديفيد روبرتس» إلى اليوم، لعبة الفنان الخاوي، لأن هوى البتراء هو ما وراء الروح التي تسكنها أو خيال المكان، أو مجرد نزوة في الشكل أو قراءة اللون.

«فرغلي» بحث عن الامتداد الطبيعي: امتداد التاريخ والجغرافيا والإنسان والأساطير والدين والمناخ والفضاء، هذا الامتداد الذي يجعل من (البتراء) أكثر من مكان أو جسد أو روح أو فضاء!

نظر إلى كل شيء..

ووجد لحظته... مراده الإبداعي: توافق طبيعي مع تاريخه الإنساني والفني، جعلني أتذكر نتائج إبداعه التشكيلي بعد زيارته المشهورة إلى (النوبة) و(أسوان) في عام ١٩٦٢، ليخوض تجربة فنان تخرج في كلية التربية الفنية في العام نفسه، يعني فيها معنى الاحتكاك مع لون الأرض والسماء والمياه.. وجدل الحياة في النوبة، المكان والإنسان والجغرافيا الصعبة.

وفي هذه التجربة النوبية (عرف كمصور تشغله قضية الشكل الفني المستحدث مع تحقيق الأصالة والمعاصرة، بحث عن جذوره الفنية في التراث المصري وفي الكتابات الهيروغليفية والتراث الشعبي المصري والبيوت النوبية والبيوت الريفية والفن الأفريقي الزنجي، وكانت هذه الروافد الرئيسية وراء التناول والعناصر التي أثرت في خلق رؤاه الفنية وأرست ملامحه التشكيلية).

لكن السؤال هنا: ماذا وجد فرغلي عبدالحفيظ في رحلته الإبداعية التي زار خلالها البتراء، ووادي موسى وجوارها؟! وهل استعاد (٣٥) سنة من الفن، أو قرأ حضارة النبط الجنوبية كما قرأ حضارة مصر القديمة في أوائل هذه السنوات من عمله الفني؟

أعتقد - في إجابة محددة - أن الفنان قد حمل على محمل الجد، تجربته الكبيرة وسعيه إلى تأكيد حضوره الإبداعي والفكري، وتواصل مع الخيوط الدقيقة، الرابطة ما بين حضارة وأخرى... وتوسع في فحص عوامل التاريخ والجغرافيا والبيئة والإنسانية، ليعود «فرغلي» المتعلق بكل لوحة من لوحاته وكل «تخطيط - اسكتش» وضعه، محتفظا بصورة البتراء والأنباط في مخيلته، بينما عبق الأشياء الملونة والمتطايرة والملتصقة، الغرائبية، التعبيرية، قد وجد طريقه إلى لوحات أخرى، ربما بحجم الوديان الصغيرة التي تجاور الطريق إلى البتراء ◆

جريدة الفنون
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
قسيمة اشتراك

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....

العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته:
☐ اشتراك جديد
☐ تجديد اشتراك
☐ سنة
☐ سنتان

قيمة الاشتراك:
■ دولة الكويت: أفراد: ٨ د. ك — مؤسسات: ١٢ د.ك
■ الدول العربية: أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا — مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي: أفراد: ٣٦ دولارا أمريكيا — مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا

نوع الاشتراك:
☐ أفراد
☐ مؤسسات

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون
- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -
ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف: ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥
- فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

http://Archivebeta.Sakhrit.com

قد يختلف الباحثون والعاملون في حقل الدراسات الأندلسية حول أهمية هذا الكتاب وترجمته في الوقت الحالي، فالكتاب (الموشح الأندلسي) مؤلفه صمويل م.ستيرن، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور عبدالحميد شيحة، صدر عن مكتبة الآداب في القاهرة. يعده البعض منهم عملا عفى عليه الزمان بعد أن جدت في حقل الدراسات الأندلسية أمور وتدفقت في نهرها مياه كثيرة وأحيط الموشح بكثير من العناية والتحقيق.

محمد عويس - مصر

بلغ ذروته في عصر الطوائف والموحدين

الموشح الأندلسي.. بين الغناء الديني والدنيوي

يرى الدكتور شيحة مترجم الكتاب أن أهمية الكتاب تأتي من أنه يطرح الكثير من القضايا حول الصلات الأدبية بين العرب واليهود في العصور الوسطى، ومن هذه القضايا تأثير الشعر العربي في الشعر العبري سواء في مجال القصيدة التقليدية أو في مجال الموشح، وفي هذا الصدد كانت جهود ستيرن التي انصبت على تمييز (الخرجات الرومانية) وأصل غموضها، وهي الخرجات التي استعارها شعراء الموشحات الدنيوية في العربية والعبرية، كما انصرفت تلك الجهود إلى تحديد الدور الذي لعبه العروض والبلاغة العربية القديمة في إحكام بناء هذا الشعر، وقد نشر ستيرن نتائج جهوده في مجلة «الأندلس» (Andalus) الخاصة بالدراسات الشرقية والتي تصدر بالإسبانية، وكان ذلك بين عامي ١٩٤٨ و١٩٥٣، إلى جانب دراسات أخرى نشرها في هذا الموضوع.

يتناول ستيرن مصادر دراسة الموشح، سواء ما كان منها مشرقيا أو مغربيا، فيحلل أبرزها مبينا ما يربط بعضها ببعض من الروابط والصلات، واللافت للنظر أن معظم تلك المصادر كان مخطوطا حين كان المؤلف يجمع مادته، وقد اقتضى منه ذلك مضاعفة الجهد في الحصول على المادة العلمية اللازمة لبحثه من المخطوطات المتفرقة في المتحف البريطاني ومكتبات اكسفورد والاسكوريال وليدن والقاهرة. ويأتي تحليل ستيرن لمصادر دراسة الموشح من فهم عميق ورؤية نقدية شاملة لهذه المصادر، فرضت نفسها على كل الاستشهادات التي اقتبسها منها، فحاول قدر الإمكان تتبع خيوط الآراء في المصادر المختلفة رابطا بعضها ببعض في نظام متكامل يخلو من الادعاء أو أي محاولة للاستعلاء والتعالي.

ويتوقف في الفصل الثاني عند شكل الموشح، يناقش، تفصيلا، أهم ملامح هذا الجنس الشعري الطارئ على الموشح، مستعرضا تفاصيله الداخلية حسب ما وردت في تعريفات القدماء سواء من الناحية النظرية أو التطبيقية، ولا يفوته أن يقارن بين الزجل والموشح، وبخاصة في طريقة الإلقاء والإنشاد، فيناقش نظرية المستشرق الإسباني الشهير فوليان ريبيرا في هذا الصدد ونظرية خلفه المستشرق الإسباني الكبير بيد آل، مستنيرا بما جاء في المحفوظات العبرية التي اكتشفت في جنيزة القاهرة وما حملته في طواياها من نصوص الموشحات، ثم ينتقل إلى تناول أبرز خصائص الموشح «القافية، والأوزان العروضية»، ويفرد فقرة كاملة عن «الخرجة» بوصفها ملمحا فريدا على الموشح، فلا يكتفي بتحليل الخرجة في الموشح العربي بل يقارنها بـ «الخرجة» في نصوص من الموشحات العبرية التي تأثرت بهذه الظاهرة الفريدة. وربما كان منهج ستيرن في التحليل والمقارنة في هذا الصدد أشد دلالة على شمولية رؤيته وعمق نظرته في ملاحظة التفاصيل التي قد تبدو لكثير من الباحثين غير ذات غناء.

ويرى المترجم انه إذا كان تحليل المؤلف لأوزان الموشح قد شابه بعض الخلط نظرا لتشعيب عروض الموشحات واختلاف رواياتها أحيانا وكثرة المشطور والمجزوء في البحور العروضية التقليدية والتشابه القريب بينها واختلاطها أحيانا، فإن ذلك لم يقلل من قيمة المحاولة، بل إنها على العكس قد أتاحت فرصة له للقيام بالتعديلات والإضافات فيما ذهب إليه، مسترشدا بما كتب في علم العروض والقافية.

ويتناول ستيرن في الفصل الثالث «مكانة الموشح في التاريخ الأدبي» نقطتين مهمتين هما: مضامين الموشح ووظائفه ودوره، أي ما عرف في ميدان الشعر التقليدي بالأغراض الشعرية، حيث يناقش مقولة إن الموشح جنس أو فن، والمكانة والأداء، كما يتناول في النقطة الثانية المعارضات الشعرية التي انصرف قسم منها إلى تقليد الشكل، نظرا لشيوع اللحن وعذوبة الكلمة في النموذج المحاكى بصورة تتيح للمحاكي إظهار براعته في التفوق والتميز على الأصل، وانصرف القسم الآخر إلى تقليد الموضوع أو الغرض Parasitic - Mi-tation كالموشح الديني والمعارضة التهكمية، ولا يرى ستيرن في صنيع كلا القسمين سببا يدعو إلى إدخالها في باب «السرقات الأدبية»، بل إنه يرى الشاعر حين يقتبس خرجة موشحة مشهورة مثلا ويقدمها في صورة تضمين إنما يدلك على المحاكاة لكونها عنوانا على شرف يسعى إلى إحرازه.

ويختص الفصل الخامس بـ «تاريخ الموشح» منذ أقدم عصوره، أي بدءا من عبادة بن ماء السماء حيث وصلنا أقدم نصوص الموشحات، بيد أن المؤلف يحاول الخوض فيما قبل ذلك العصر في مرحلة مجهولة سابقة سماها «عصر ما قبل تاريخ الموشح» وليس معه عدة كاشفة إلا ما جاء في نص منسوب لابن بسام، بينما هو لعبادة بن ماء السماء نفسه، وقد استطاع ستيرن أن يصل من خلال تحليله لهذا النص إلى تصور نظام التقنية في الموشح وكيف تطور وتعقد إلى أن وصل إلى عبادة بن ماء السماء. ثم يمضي مع عصور الموشح فيوجز الحديث عن العصر الكلاسيكي، الذي يغطي فترة الطوائف والمرابطين والموحدين، حيث بلغ الموشح ذروته في التألق والانتشار وتربع على عرش الأجناس الفنية المتداولة في الأندلس، وأرجأ الحديث عن أبرز الوشاحين في هذا العصر الذهبي إلى الملحق في الباب الثاني من الكتاب، ولكنه أفاض في بيان المدى الذي وصل إليه الموشح من ذيوع وانتشار، أولا في شمال أفريقيا حيث كان قبلة الشعراء النازحين من الأندلس بحثا عن رعاة لفنهم أو طلبا للمأوى والأمن في وجه الترويع والمد النصرانيين. ولقد كان المغرب هو القطر الذي شهد اقتران الموشح بالموسيقى الشعبية في حواضره، فوضعت الدواوين والأغاني لتعين الموسيقيين في أداء «أدوارهم الغنائية».

وبهذه الإحاطة أثبت ستيرن أن الموشحات الأندلسية ظلت جزءا من تراث حي وتقاليد مروية تتناقلها الأجيال جيلا بعد جيل، وأن ألحانها قد تكون ضاربة في تراث شعري وموسيقي قديم يمكن أن يكشف عنه الباحثون في قابل الأيام. ولم يقتصر انتشار الموشح على شمال أفريقيا، بل تعداه إلى مصر والشام واليمن، حيث حاول ستيرن أن يرصد أبعاد الإحياء المشرقي للموشح رصدا عاما حتى يصل إلى الحديث عن الموشح العبري وصلته بالموشح العربي نموذجه الأعلى، وبخاصة ميدان المعارضات.

وإذا كانت المعارضات في الموشحات العربية والعبرية قد شغلت ستيرن في الفصول السابقة، وانتهى فيها إلى بعض النتائج المهمة، فإن الفصل السادس اقتصر على لون جديد من ألوان المعارضات الشعرية يهدف إلى نهاية محددة. وهذا اللون يمثل استخدام الدين للموشح، حيث اتجه شعراء هذا الموشح «Secular» تمام الاتجاه إلى نسخ التوظيف الدنيوي بغية التعبير عن وجهي التجربة في آن واحد وبالدرجة نفسها من المشاعر المتوازنة، وفي هذا المقام يتوقف المؤلف عند ثلاثة من الوشاحين سخروا الموشح لإشباع الجانب الروحي.

وأول هؤلاء الشاعر الصوفي ابن عربي الذي كان أول من شق الطريق ومهده أمام الموشح الديني، على الرغم من صعوبة أشعاره وقلة انتشارها بين الناس، والشاعر الثاني هو الصوفي ابن الصباغ الذي بث في الموشح الديني روحا شعبية بسبب اقتصاره على غرض واضح هو «مدح النبي صلى الله عليه وسلم» في قصائد غزلية تزخر بكل مقومات الشعر الغزلي الحسي في صياغة جديدة تناسب قداسة الموضوع، وأخيرا يأتي الششتري أشهر الوشاحين الذين روضوا شعر المقطعات لأغراض الشعر الديني، واستطاع أن يجمع بين مشاعره الصوفية وهذا الشكل الشعري الجذاب في آن واحد، ومن ثم شاع شعره وذاع على نطاق واسع في زمانه وبعد عصره، ويلاحظ أن موشحات الششتري هذه ليست موشحات بالمعنى الدقيق، ولكنها كأزجال تستلهم الموشح الأندلسي وتستفيد من تقاليده الفريدة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص.ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠ ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦ مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥
جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - ص.ب - ١٢٠٣٥ ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

مصر
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص.ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص.ب ٤٤٢٢ ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص.ب ٦٠٨٦ - ١١ ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص.ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص.ب ٢٢٤ / المنامة ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢ ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص.ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص.ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص.ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKTING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :

■ دولة الكويت	نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية	دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

الاشتراكات :

■ دولة الكويت	أفراد : ٨ د.ك	مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية	أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا	مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي	أفراد : ٣٦ دولارا أميريكيا	مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

هذه مساحة مخصصة لقراء جريدة (الفنون)، وهي بقدر ما تشكل حلقة وصل طيبة بهم، فهي فسحة لقاء للقراء الكرام للتعبير عن آرائهم واقتراحاتهم، ووجهة نظرهم فيما تنشر (الفنون)، سواء كان تعقيبا أو تقويما أو نقدا. من طرفها (الفنون) تعد قراءها بأن تكون موضع ثقتهم، أمينة على آرائهم، وكل ما نطلبه أن تبتعد الرسائل عن الإطالة، وذلك حتى يتسنى لنا نشر أكبر عدد منها، وبالتالي مد جسور المعرفة والرأي الآخر إلى أبعد الآفاق.

أسرة جريدة الفنون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصديق نبيل محمد طيابي من الجزائر. نشكرك على متابعتك لجريدة «الفنون»، وحرصك على اقتنائها، وثنائك على المواد التي تنشر بها. وفيما يختص بطلبك بعض أعدادها القديمة، فيمكنك الحصول عليها من خلال وكيل التوزيع المعتمد في الجزائر. ونحن نقوم بنشر أسماء الوكلاء المعتمدين للتوزيع في صفحة ٦٠.

د. رضا عبدالحكيم اسماعيل رضوان من مصر. تلقينا خطابك الرقيق ووصلتنا مساهمتك بأربعة موضوعات وصلت على رسالتين، وإذ نشكر لك تواصلك معنا فإننا نعتذر لك عن نشر موضوعين هما:

١- زراعة القطن وصناعاته النسيجية بين تراث الأمم والحضارة الإسلامية.

٢- البساتين وحدائق الحيوان في مصر الفرعونية وبلاد ما بين النهرين.

وعلى الرغم من أهمية الموضوعين وجودة كتابتهما، لكنهما بعيدان عن توجه «الفنون» الرئيسي، وهو نشر كل ما يخص الفنون فقط في مجالاته المتنوعة من سينما ومسرح وتراث وعمارة وموسيقى وتلفزيون وتشكيل و... إلخ.

أما الموضوعان الآخران وهما:

١- أقدم الآلات الموسيقية.

٢- الجماليات المعمارية في مدارس أوزبكستان الإسلامية، فإنهما يصبان في خانة توجه جريدة «الفنون» وسيأخذان طريقهما إلى النشر - إن شاء الله - طبقا لخطة النشر لكننا نرجو منك التكرم بضرورة إرسال الصور الخاصة مع كل موضوع، بحيث لا تقل عن ست صور ملونة للموضوع حتى نتمكن من نشره.

الصديق جاسم محمد الشيخ من البحرين. نشكرك على حرصك للحصول على جميع أعداد المجلة، ويمكنك الحصول على ما فاتك منها من خلال موزعنا المعتمد في البحرين، والمنشور اسمه وعنوانه ورقم هاتفه في صفحة ٦٠، وفيما يتعلق بطلبك الاشتراك في المجلة، فما عليك سوى تعبئة البطاقة الخاصة بذلك والموجودة في صفحة ٥٩، وإرسالها مع شيك بالمبلغ المطلوب باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

الصديق محمد فايد من مصر. بالتأكيد نحن نرحب بأي مساهمة منك تُغني بها مجلتنا. وخطتنا في ذلك واضحة وهي إعطاء الفرصة لأكبر عدد من الكتاب والنقاد والصحافيين في جميع أرجاء الوطن العربي للكتابة في «الفنون». وإذا عدت إلى البيبلوجرافيا التي نشرناها في عدد ديسمبر الماضي، والمتضمنة أسماء وموضوعات أعداد عام كامل من الفنون، ستجد هذا التنوع، وستلاحظ وجود عشرات الأسماء الجديدة، لذلك فنحن ليس لدينا أي مانع من نشر أي مساهمة تلائم طبيعة النشر وظروفه عندنا، بحيث تكون مستوفية للشروط المنشورة في هذه الصفحة، والمتعلقة بعدد كلمات الموضوع مع وجود صور معه. وقد سبق أن نشرنا لك موضوعا في العدد الخامس (مايو) بعنوان «السينما الفلسطينية بين عثرات البداية وشتات الإبداع»، وتلقينا منك أربعة مواضيع أخرى، رأى مجلس التحرير عدم نشرها لأسباب متعددة، ولا يعني ذلك أن هذه الموضوعات غير جيدة... ونرحب بأي مساهمة أخرى منك.

الأصدقاء مصطفى العايد وصخر المهيق ومحمد عبيدو وحسن النصار وهشام إسماعيل وأحمد عريب وشمس الدين موسى. تلقينا مساهمتكم وسوف تأخذ تلك الكتابات طريقها إلى النشر وفقا لخطة النشر في المجلة.

الصديق أحمد نصر من مصر. نشكر لك حرصك الدائم على قراءة «الفنون» والاحتفاظ بكل أعدادها، وبخصوص اقتراحك تثبيت أعمدة لبعض الكُتاب، فقد ناقشناهذا الاقتراح من قبل صدور المجلة، وكان الرأي هو عدم الوقوع في هذا المأزق حتى لا تتحول المجلة إلى موضوعات روتينية مكررة، وتصبح حكرا على أسماء بعينها دون غيرها مهما كان شأنها، وكان هدفنا هو التنوع في الموضوعات واكتشاف أسماء جديدة، مع استكتاب الأسماء البارزة في الوطن العربي، كل في مجال تخصصه، كلما استدعت الضرورة، وبالعودة إلى طبيعة ونوعية الموضوعات التي نُشرت في الخمسة عشر عددا الماضية وأسماء كتابها، ستلحظ هذا التنوع والحضور من أرجاء الوطن العربي كافة.

الصديق حسام العسقلاني من مصر. ملاحظتك المتمثلة في عدم ثبات بعض أبواب «الفنون» وانتظامها طوال الأعداد الماضية صحيحة تماما، وذلك لأن عدد الأبواب الثابتة عندنا سبعة عشر بابا في جميع مجالات الفنون، وأحيانا نضطر إلى تأجيل بعضها لصعوبة استيعاب صفحات المجلة لجميع الأبواب، وأحيانا أخرى نتعمد تأجيل بعضها لأن بعض المواد التي تصلنا تكون دون المستوى الذي نبتغيه خاصة في الأبواب الجديدة على الصحافة الفنية، والتي نجد ندرة في عدد كتابها الجيدين وذلك في مجالات مثل العمارة والاستعراض والميديا.

الصديقة فوزية أبودفيه من تونس. نشكرك على ثنائك على أعداد جريدة «الفنون» السابقة وخاصة باب ألبوم العمر، وبخصوص طلبك تثبيت هذا الباب فقد كان هذا هو ما سعينا إليه منذ البداية، لكن واجهتنا عدة مشاكل منها الافتقار إلى جهة معينة تملك أرشيفا لمبدعينا وفنانينا، ومنها عدم تعاون أسر هؤلاء الفنانين معنا بالشكل الكافي، لذلك رأينا ألا نثبت هذا الباب، وننشره كلما تجمعت لدينا صور كافية ترصد قصة حياة هذا المبدع منذ أن كان طفلا وحتى الآن، إذا كان على قيد الحياة، كما فعلنا مع الأديب العالمي نجيب محفوظ في العدد التاسع من «الفنون»، أو كما قدمنا الأديب الكبير الراحل يحيى حقي في عدد فبراير الماضي. وفي الطريق أسماء أخرى كثيرة نجمع الآن صورها من عدة مصادر.

الصديق عادل شكري من مصر. نشكر لك حرصك الدائم على التواصل معنا، وفيما يختص بمساهمتك معنا فالمادة جيدة جدا لكنها لا تصلح للنشر عندنا، فقد سبق أن أكدنا أن اهتمامنا بجميع أنواع الفنون من سينما ومسرح وتشكيل وعمارة ومتاحف وتلفزيون واستعراض وتراث وغيرها من أبواب «الفنون» المتنوعة، لكن الدراسات النقدية في الرواية والشعر لا تصلح للنشر عندنا. ونحن في انتظار مساهمة أخرى منك تصب في خانة توجه جريدة «الفنون».

نشرنا في العدد الرابع عشر في الصفحة الثالثة عشرة في موضوع «التشكيل بين التجارة والاقتناء» تعليق صورة خطأ للمقتني اللبناني رمزي كامل السعيدي وهذا هو اسمه الصحيح، وكنا قد كتبنا تحت صورته اسم ناصر السعيدي، ونحن نعتذر عن هذا الخطأ غير المقصود. نشكر للسيد رمزي السعيدي التصحيح.

الصديق عبدالله ميلطان من ليبيا، نشكر لك متابعتك لـ «الفنون» وحرصك على أن تُصبح أحد كتابها، ونحن نرحب بأي قلم جديد يغني «الفنون» بكتاباته.

وصلنا منك حواران الأول مع المخرج والممثل الكبير عمران راغب المدنيني، والثاني مع السيناريست عبدالرحمن حقيق، لكنك أرسلتهما - للأسف الشديد - من دون صور، لذلك نرجو منك إرسال صور شخصية لهما مع بعض الصور من أعمالهما التلفزيونية، حتى نتمكن من نشر الموضوعين ◆

تنويه

تشكر جريدة الفنون كل الأقلام التي ساهمت في تحرير مواضيعها منذ صدورها وحتى الآن.

ونظرا لظهور بعض المشاكل الفنية بسبب صعوبة قراءة بعض الخطوط، ورغبة منا في تطوير العمل، تطلب الجريدة من الكتّاب الذين يرغبون في التعاون معها ما يلي:

١- إرسال الموضوعات مطبوعة على الآلة الكاتبة أو الكمبيوتر.

٢- لأن الصور تشكل الملمح البصري الأول والأهم لأي موضوع، فإن عدم إرسالِ صورٍ كافية يعيق نشر الموضوع. رجاءً حاراً بتوفير الصور الخاصة بالمواضيع المرسلة للجريدة، وإلا فسنضطر آسفين لاستبعاد المواضيع خالية الصور.

٣- تزويدنا بالاسم الثلاثي ورقم الحساب البنكي واسم البنك وعنوانه، حتى يتسنى لنا إرسال المكافآت المالية.

كلمة التحرير

كأنه الأمس! أرى الفنان التشكيلي صفوان الأيوبي، يدخل إلى مسرح رابطة الأدباء، لمتابعة محاضرات الرابطة في أمسيات الأربعاء. رجل أقرب إلى قصر القامة، يدخل بهدوء وسكينة، يرفع يده بالسلام والتحية على بعض الأصدقاء، ويجلس مستمعا وعلامات الجد ترتسم على وجهه، وينسحب حين تنتهي المحاضرة، بمثل ما دخل به من سكينة وسلام.

كأنه الأمس! حين شعرت أن حزنا دفينا يلف عالم الرجل الفني. بدأت أفتش عن بعض السر في لوحات صفوان، وصعد بي التساؤل: من أين يطل الحزن الشفيف في لوحات صفوان، وهو يرسم فتياته الراقصات؟ وكيف للأخضر أن يتخلى عن نبض حياته؟ وكيف للأحمر أن ينزع عنه حرارته وجنونه؟ وكيف للأبيض أن يتشح بالحزن؟ وكيف للأسود...؟ ثم، أليس الرقص، في الغالب، تعبيرا عن لحظة فرح مجنونة؟

كأنه الأمس! حين همس بي صفوان:

«لا أدري... أترك نفسي على سجيتها حين أرسم».

كنا جلوسا بعد إحدى المحاضرات، نحتسي كوب شاي، وصوت صفوان:

«حين أرسم أشعر بحالة من الرقص تجتاح اللوحة... وحين أنتهي من اللوحة، أشعر بما تقول، كأن حزنا خفيا يسكن أرواح الفتيات اللاتي أرسم».

لمحني أنظر إلى أصابعه، عبرت ابتسامة على وجهه، فقلت:

«هي أصابعك، وهو نبض قلبك، رحيق ريشتك».

يومها شعرت أن شيئا من لوعة اندس بيننا، فبادرت الرجل:

«تعال نخرج إلى الحديقة».

كأنه الأمس! ربما عام ١٩٩٤. مساء زرنا صفوان في بيته ومرسمه. كنا: الصديق الأديب إسماعيل الفهد وأنا. كان صفوان منتشيا بفرحه الطفولي وحفاوته، قال:

«أحب زيارة الأصدقاء، وأحب أكثر زيارة الأدباء».

أشعل إسماعيل سيجارته المعهودة، ورد قائلا:

«ونحن نحب زيارة الأصدقاء الفنانين، خصوصا بين لوحاتهم».

ليلتها بقينا مع صفوان، امتد بنا الحديث والبوح والسهر. عرض أمامنا لوحاته بأعماله الأخيرة، وبعض لوحاته القديمة. وكالعادة، تركت لإسماعيل طواعية فرصة أن يختار لوحته أولا، قبل أن أختار أنا لوحة لي... خجلت أن أسأل صفوان عن السعر، وأبى هو أن يحدد مبلغا، قال فيما يشبه بوحا:

«أحب لوحاتي أكثر من أي شيء».

وعند خروجنا، وقد تأبط كل لوحته، لحقنا صوت صفوان:

«نسيت أن أقول لكما إنني أحب السهر أيضا».

كأنه الأمس! حين كان صفوان يعد لمعرضه الأخير برعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، في العام ١٩٩٧، وكنت أراه يتنقل بهمة بين أرجاء الصالة، يغير مكان لوحة، ويقف متأملا لوحة أخرى في مكانها بجانب لوحة ثالثة.

يومها وقفت أمام لوحة (عازف الساكسفون)، أكاد أسمع اللحن المتعالي، بينما ذاب عاشق يحتضن إليه حبيبته... شيء في اللوحة أسر قلبي ولم يزل، كلما نظرت إليها! كل يشكّل لحنا راقصا: الموسيقى، والعازف، والراقصان، واللون: الأحمر، والأزرق، والأخضر، وذلك الجو الذي يلف الجميع.

كأنه الأمس! حين تسربت تلك الجرثومة اللعينة إلى أذن صفوان، فعصفت بسكينته وتوازنه وروحه وريشته:

كأنه الأمس! حين علمت بمرض صفوان. قال لي:

«سأذهب للعلاج في ألمانيا، فأنا لا أكاد أحفظ توازني في أثناء مشيي».

كأنه الأمس! حين صار صفوان يمشي على عصا، وانكمشت اللوحة بين يديه، صار يرسم لوحات صغيرة، ظلت محتفظة بألوانه ورحيق قلبه وحزنه.

كأنه الأمس! حين قامت الزميلة علياء الدواس، بمقابلة صفوان في بيته، وبحضور زوجته ورفيقة دربه الوفية السيدة: أسماء أحمد الخميس، وسجلت معه لقاء أخيرا، نشر في عدد (الفنون) قبل السابق.

كأنه الأمس! ولد صفوان الأيوبي عام ١٩٤٦.

كأنه الأمس! لحظة سمعت خبر وفاته صباح يوم الأحد الموافق ٢٠٠٢/٣/٣.

كأنه الأمس! وكأنه اليوم! وكأنه الغد... هو ديدن الحياة، وفي كل الأزمان، يولد الفنان.. يعيش ويموت. لكنه، يبقى حيا في ذاكرة فنه ووطنه وشعبه وأمته.

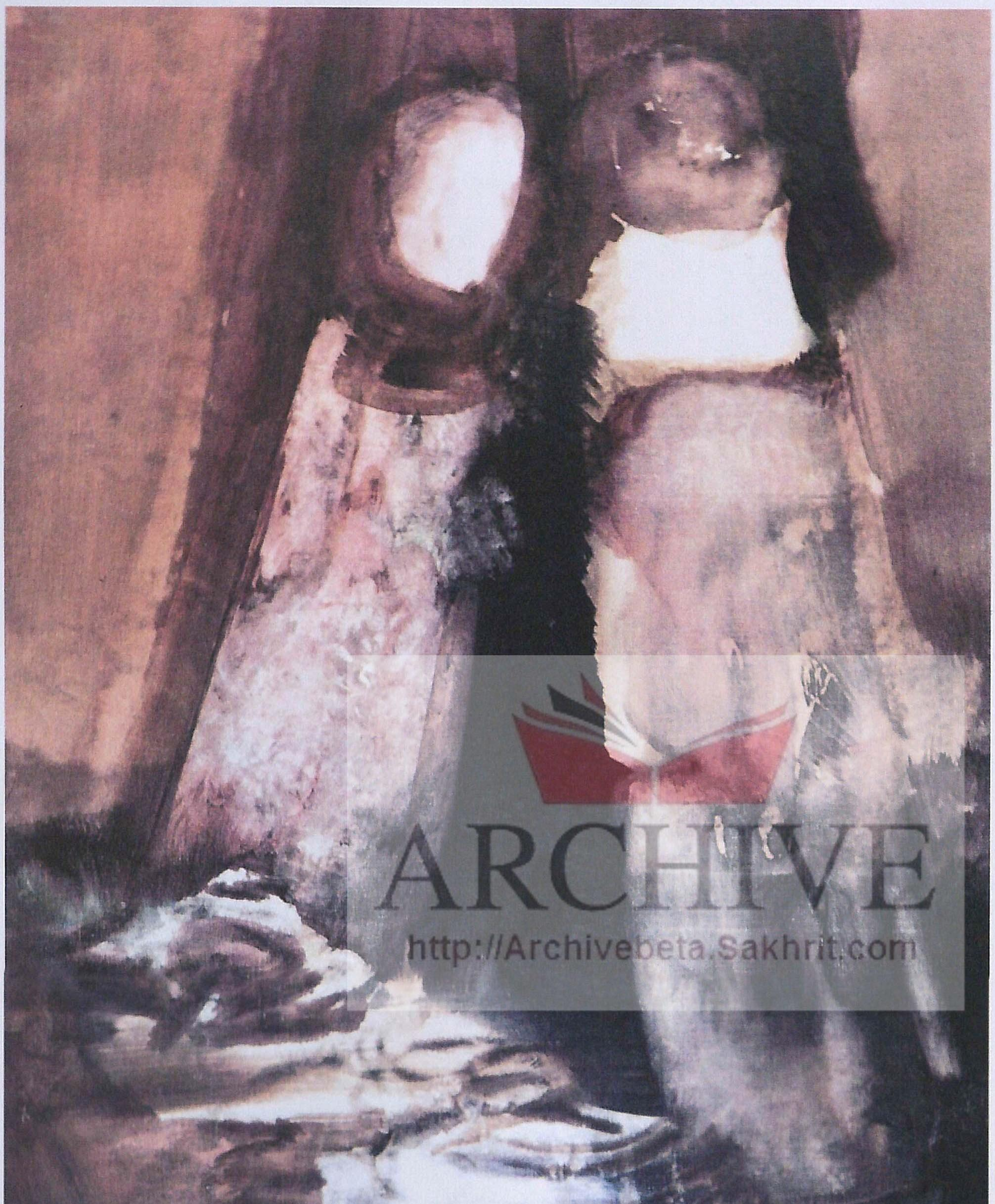
طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريدة الفنون

رسم و قصيدة

محمود السهيلي و عدنان الصائغ



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نصوص

أبواب

أَطرقُ باباً
أفتحهُ
لا أُبصر إلا نفسي باباً
أفتحهُ
أدخلُ
لا شيءَ سوى بابٍ آخر
يا ربي
كمْ باباً يفصلني عني

مرايا متعاكسة

أحياناً
... يوقفني وجهي في المرآة
أنتَ تغيرت...
... تغيرتُ كثيراً
أتطلعُ مذعوراً
لا أبصرُ في عينيَّ سوى شيخٍ
يتأبطُ عكازَ قصائدهِ
... متجهاً نحو البحر
يتمرى في صفحتهِ الزرقاء
فيرى في أعماق الموج
ولداً في العشرين
يتطلع مبهوراً
في وجه المرآة...
لا يدري الآن
أيهما كان

محاولة

ضعْهُ فوق السندانْ
واطرقْهُ بلا رحمهْ
اطرقه...
اطرقه...
قلت له:- اطرقه بشدة
اطرقه يا حدّاد
اطرقه... كي يتمددَ
... هذا القلبُ
ويصبحَ جسراً يوصلني
للنسيان

ألفة

منكباً في ورشتهِ
يصنعُ هذا النجّارُ الكهلُ
توابيتاً للناسْ
ينسى التفكير بموته
الأُلفةُ تفقدهُ الإحساسْ

بوصلة

الربّانُ المترددْ
بين السطح وبين القاعْ
يحسبُ كلَّ رياح العالمِ
غيرَ مؤاتيةٍ للإقلاعْ

طباعة الشركة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع
تلفون: ٢٤٣٥٨٤٢ - ٢٤٣٥٨٤٣ - الكويت